٤٦

العدد
السادس والأربعون
ديسمبر ١٩٦٨

لا شك أن مفهومى « **الوجود** » و « **الاغتراب** » يحتلان مكان الصدارة فى الفلسفة المعاصرة ، وأن الاغتراب ـ بمعنى خاص ـ هو المشكلة الأساسية فى علم النفس المرضى بعامة ، والتحليل النفسى بخاصة . ويرجع الفضل فى ابراز مفهوم الاغتراب على المستوى الميتافيزيقى والعيانى معا ـ كما سيجىء الحديث عن ذلك ـ الى **هيجل** ، ومن ثم تنبغى العودة اليه فى كل محاولة لدراسة هذا المفهوم .

ويلتحم مفهوما الوجود والاغتراب التحاما متكاملا فى جشطالت يفقد معناه بل كيانه بغير مفهوم الديالتكيك الذى يلزم عنه التواصل « بين ـ الذاتى » Intersubjective (**بين ذات وذات أخرى**) أى وجود الانسان بما هو انسان .

ولكن اذا كانت **فنومنولوجيا الروح** افصاحا متصلا عن ديالكتيك **بين** ـ الذاتية فما علاقة ذلك بالتحليل النفسى الذى لم يستخدم ـ على الأقل لدى **فرويد** ـ مفهوم الديالكتيك ؟ الواقع أن فرويد لم يستخدم « **لفظ** » الديالكتيك ، ولعله لم يكن يعرفه ، ولكن كشوفه الاكلينيكية كلها ومنظوره فى تفسير البناء النفسى فى الصحة والمرض ، كل ذلك يتضمن معنى الديالكتيك بل هو لب نظام التحليل النفسى بأسره . ويكفى أن نذكر أن



جدل الانسان

بين الوجود و الاغتراب

د . مصطفى زيور

اصطلاح « **العصاب** » (**المرض النفسى**) انما يشير الى حالات مرضية ذات أصول نفسية ، أعراضها تعبير رمزى لصراع نفسى ، تمتد جذوره فى طفولة المريض ، وأن وظيفة العصاب الأساسية هى أنه يقوم **بتسوية** بين قطبى الصراع : بين الرغبة والدفاع • وبعبارة أخرى ان قطبى الصراع هما **الأطروحة** Thesis **ونقيض الأطروحة** Antithesis **والعصاب جماعهما** Synthesis والمثل يقال عن **الذهان (المرض العقلى)** من حيث أن الهذيان محاولة لاستعادة ديالكتيك الوجود مع الآخر بعد انقطاع • أما البناء النفسى فى الصحة فهو نجاح « **الأنا** » فى تسوية ــ متناغمة مع مقتضيات الواقع ــ بين رغبات « **الهو** » ومناهضات « **الأنا الأعلى** » • الديالكتيك اذن لحمة الحياة النفسية وسداها ، من حيث أنها صراع قبل وفاق ، وصراع بعد وفاق • **وأخيرا وليس آخرا فقد أقام فرويد البرهان ــ بناء على خبرات اكلينيكية ــ على أن المعرفة تكون أول ما تكون بتقرير بطلانها ، ثم بتقرير بطلان البطلان •**

ولما كانت المذاهب الفكرية بعامة والفلسفية بخاصة ــ طبقا لما يذهب اليه هيجل ــ تتكامل على مر العصور ديالكتيكيا • مهما يكن ظاهر بعضها مناقضا أو نافيا أو سالبا ــ بل لأنها كذلك ــ لغيرها مما سبقها أو عاصرها ، فليس مما ينبو عنه منطق فنومنولوجيا الروح ، أن نضع فرويد فى المسار الديالكتيكى للفكر ، الذى يشمل فنومنولوجيا الروح كحلقة من حلقاته ؛ ولا يقدح فى ذلك اختلاف المنظور المنهجى •

غير أن هدفنا ليس تفسير هيجل بفرويد ، أو اكتشاف قضايا تحليلية نفسية فى فنومنولوجيا الروح ــ كما فعل **چان ايبوليت** ، منحرفا فى ذلك عن جادة الحق فيما أرى ــ ، ولا تفسير فرويد بهيجل ــ كما يفعل **جاك لاكان** ، منحرفا فى ذلك عن جادة الحق فيما أرى ــ وانما نهدف الى متعة عقلية لا أكثر ولا أقل • وأقصد بالمتعة العقلية هذا الشعور الذى يباغتنا عندما نلحظ لدى مفكر كبير أنه قد فطن الى قضية كنا نظن أن صاحبها الوحيد مفكر آخر ، بالرغم من أن الاطار المرجعى لكل منهما يختلف اختلافا كبيرا وقد يتعارضان • حقا ان هذه المباغتة العقلية التى يصاحبها شعور بالارتياح فريد فى نوعه تترك أثرا فى النفس يصعب مقاومته • أنه أشبه شىء بشعور المرء عندما يرى بعينيه لأول مرة شيئا طالما قرأ أو سمع عنه • ومن ثم هذا الاتجاه الفطرى نحو قراءة قضايا مألوفة لنا لدى مفكر بعينه ، فى المفكر الذى نقرأ • **غير أننا نعلم أن ما من مفكر كبير خلد**



اسمه على مر العصور ، بما تفتق عنه ذهنه الكبير . الا وقد لمس على نحو أو آخر أهم القضايا التى شغلت الانسان منذ فجر المعرفة المنهجية . ومن ثم ينبغى الحذر فى القول بأن مفكرا بعينه قد سبق مفكرا آخر فيما ذهب اليه الأخير ، أو أن نعيد تفسير فكر بفكر مفكر آخر ، لأننا لو فعلنا وقعنا فى خطأ ابستمولوجى اذا عزلنا موضوع التشابه من سياقه واطاره المذهبى .

ومع ذلك فلا يسعنى الا أن أستعين بهؤلاء الذين أوجه لهم نقدا منهجيا ؛ لا يسعنى الا أن أستعين « **باخصائى** » فنومنولوجيا الروح : أعنى « **أيبوليت** » فى محاولته الطريفة فى تفسير فنومنولوجيا الروح تفسيرا جديدا فى ضوء قضايا التحليل النفسى . **(تنبغى الاشارة الى أننى سألتزم فى تقديم فكر هيجل الفنومنولوجى على نص الترجمة الفرنسية التى قام بها « ايبوليت »** وشروحه الهامشية الوضاءة ، ثم على مقالاته ، وبخاصة مقاله : « **فنومنولوجيا هيجل والتحليل النفسى** » **الذى سأترسم خطاه فيه ، والتزم — ماوسعنى ذلك — بنص عباراته ، ولن أطلق لقلمى العنان الا بصدد قضايا التحليل النفسى حيث أشعر « أننى فى بيتى » كما يقال فى الانجليزية . وقد استعنت أيضا بشرح « كوييف » المعروف لفنومنولوجيا الروح ، وكذلك مناقشة بول ريكور، لفنومنولوجيا الروح فى كتابه : « فى التفسير » .)** غير أنه يلزمنا أن نقتصر فيما نجتنيه من هذا التفسير على ضرب من المواجهة بين فكرين تمنحنا المتعة العقلية سالفة الذكر ، باعتبار هذه المواجهة محاولة « **هيورسطيقية** » : باعثة على الفحص .

وغنى عن البيان أن لهذه المواجهة — اذا تذرعنا بما ينبغى من الحذر — مكاسب عقلية لكل من الفيلسوف والطبيب النفسى . سيرى الفيلسوف — مغتبطا — أن نظاما اكلينيكيا يصطنع منهج العلوم الاستقرائية هو التحليل النفسى لمرضى النفس ، يفضى الى قضايا ذات مصدر عيانى ، هو شقاء الانسان المريض وأحواله — **تناظر** قضايا فى الانسان ذات مصدر تأملى ومنهج ميتافيزيقى استنباطى . وأقول تناظر مناظرة ما هو « **هومولوجى** » ولا أقول أنها هى هى . ومع ذلك فان المتعة العقلية بالقياس الى الفيلسوف لاينتقص منها كون الأمر أمر هومولوجية لا هوية . **أما بالقياس الى الطبيب النفسى وعالم النفس فان متعتهما ومكاسبهما فيما أرى — أعظم** . وليس أقل هذه المكاسب أن هذه المواجهة تفتح لهما باب التفكير الفلسفى ، فما أعظم حاجتهما الى أن يطرقاه . سيريان أن النظر الفلسفى ليس خرافة ولا شطحا ، وانما هو تهذيب وشحذ للذهن يكسبه عمقا ويمنحه قدرة على المساءلة والاستشكال ، ويزجى اليهما أفقا يترامى فيتسع لما يضيق عنه المنهج العلمى الموضعى .

* * *

وأرى من واجبى أن أبدأ بتقديم فنومنولوجيا الروح للقارىء تقديما موجزا . يحمل الفصل الثامن والأخير من فنومنولوجيا الروح العنوان الآتى : « **المعرفة المطلقة** » أى المعرفة بما هى كشف — لا عن وجه خاص موقوت للوجود — **وانما الوجود فى مجموعه الكلى أى بما هو فى ذاته ولذاته** .

واذا عدنا الى مقدمة الفنومنولوجيا نراه يستهلها بالعبارات الآتية : « **من الطبيعى أن نفترض أنه علينا ، قبل أن نواجه فى الفلسفة الشىء ذاته أى المعرفة الصادقة صدقا ، لما هو فى الحقيقة ، علينا قبل ذلك أن نرى رأينا فى المعرفة التى نعتبرها الأداة التى بها نحصل على المطلق ، أو الوسيلة التى بفضلها ندركه** » .

يطرح هيجل اذن فى مقدمة الفنومنولوجيا مشكلة الشروط الابستمولوجية للحقيقة ، على نحو ما نراه فى المذاهب الفلسفية الكبرى ، وبخاصة لدى **كانط** ومن قبله **ديكارت** . ولكن هيجل يرفض « **نقد** » كانط للمعرفة **(فى نقد العقل المجرد)** من حيث أن هذا يقودنا بالضرورة الى نقد هذا النقد وهكذا الى مالا نهاية . على أن نقد هيجل لنقد كانط لا يعنى اتجاها الى اعتناق فلسفة المطلق لدى « **شلنج** » ، من حيث أن قيام هذا المطلق أمام الوعى يفتقر الى البرهان . ومن جهة أخرى ينقد هيجل موقف الشك المطلق كما هو لدى ديكارت مثلا ، من حيث أن هذا الشك يعزل السالبية من محتواها **(والسلب مكون أساسى فى الدياليكتيك كما هو معروف)** ومن ثم لا يستقيم هذا الشك طريقا للشك يفضى الى الحقيقة ، فضلا عن أن الكوجيتو الديكارتى يقصر النظر على فعل التفكير ويغفل ضمير الرفع المنفصل ، يغفل الـ « أنا » فى أنا أفكر ، فمن أنا ؟ لا يجدى هنا القول أن « أنا » كائن مفكر ، لأن الانسان لا يقتصر أمره على أنه كائن مفكر يكشف عن الوجود العام من خلال « **اللوجوس** » أى اللغة حاملة المعنى ، لايقتصر أمره على أنه وعى فحسب وانما هو وعى بذاته . **وغنى عن البيان أنه بغير الوقوف على أسباب نشأة الوعى بذاته نكون فى موقف من يضع العربة أمام الحصان** .

ما هى اذن أسباب نشأة الوعى بذاته ؟
الاجابة تلزمنى أن أستبق التسلسل (**المنطقى الديالكتيكى**) فى فنومنولوجيا الروح . ولا أخفى على القارىء أننى أتعجل الأمر عن عمد ، لأن هذا يتيح لى أن أبرز توا قضية من أهم القضايا التى تعتبر حجر الزاوية فى بناء هذا المقال . السبب فى نشأة الوعى بذاته ليس التأمل فى موضوع ، ليس « **أنا أفكر** » ، لأن التأمل أو التفكير يستغرق فى موضوعه فلا يتاح للمتأمل أن يرتد الى الوعى بذاته . الوعى بذاته هو **الرغبة** ، هو الرغبة فى **رغبة** ، هو الرغبة هو فى رغبة **آخر** ، هو الرغبةفى أن أكون موضع رغبة آخر ، أن أكون **قيمة** ترغبها رغبة آخر ، أن **يعترف** هذا الآخر بى بوصفى قيمة فى ذاتها مرغوبة منه . وبعبارة أخرى فان « **الرغبة الانسانية** » ، أى الرغبة الخالقة للوعى بذاته ، للواقع الانسانى ، انما هى فى نهاية الأمر دالة (متوقفة) على رغبة فى **الاعتراف** من قبل آخر يصاحب الرغبة . وهذا هو ما يميز الانسان عن الحيوان . فالحيوان برغبته فيما ينقصه (طعام أو أنثى تشبع شبقه) لا يعدو مرحلة ضرب غامض من « **الاحساس** » بذاته Selbstgefühl : feeling of Self . أما الوعى بذاته فلا سبيل اليه الا من خلال تواصل بآخر ، فيكتشف الوعى بذاته بوساطة وعى بذاته آخر . الوجود اذن ، وجود الانسان بما هو انسان تخلقه الرغبة فى رغبة على النحو الذى بينا اذن **الأنا رغبة** وبوسعى أن أقول : أرغب فى رغبة. فأنا موجود ، دون حاجة الى « اذن » (هذه الصياغة لم ترد لدى هيجل . وقد أكون قرأتها لدى أحد شرائحه ، أو لعلها فرضت نفسها على ذهنى أثناء الكتابة) من حيث أن وعى بذاته معطى مباشرة فى هذه الرغبة فى رغبة . هذا ما يسفر عنه ديالكتيك فنومنولوجيا الروح فى تعريف الوعى بذاته . وهو تعريف عيانى أبعد ما يكون عن التجريد ، يناظر ما تسفر عنه كشوف التحليل النفسى التى يمكن أن نجملها فى أن فرويد عرف الانسان بلغة رغبته مخالفا فى ذلك **أرسطو** الذى عرفه فى « **منطقه** » بلغة الانسان العارف . وأكثر من ذلك فان هيجل يبرز وجها آخر للرغبة الخالقة للواقع الانسانى ، فى أن الانسان لا يرغب الا ما يرغب الآخر ، أى أن ما يجعل موضوعا ما محط رغبة هو « **وساطة** » رغبة آخر ، هو أن الآخر يرغب هذا الموضوع . وهو أمر مألوف لنا فى التحليل النفسى فى ذلك الموقف المثلث المكون من الطفل ووالديه ، وما يتصل به من مشاعر المنافسة والغيرة ، تلك الغيرة التى يعرفها عالم النفس الفرنسى الراحل « **هنرى فالون** » بأنها تعاطف معذب Sympathie Souffarnte على أن وجودى وقد عثرت عليه بفضل الآخر ، فهو مشوب بالغيرية : الآخر . انه وجود واغتراب معا من حيث أنه عثور على الوجود داخل الاغتراب : فى الغريب الآخر . حقا أنه ليس اغترابا شاملا من حيث ان الآخر انما هو « أنا » آخر ولكنا نلمس حتى قبل أن نوغل فى فنومنولوجيا الروح الديالكتيك بين ـ الذاتى خالق الأنا ـ الأنا الآخر . خالق وجودى .

ولعلنا بلغنا من القضايا أكثر مما تتيحه لنا المقدمات ، فلنعد الى حيث تركنا هيجل فى مقدمة فنومنولوجيا الروح ناقدا نقد كانط معرضا عن مطلق شلينج رافضا الشك المطلق . فما الذى يقدمه لنا بدلا عن ذلك كله . أنه يقدم لنا الفنومنولوجيا . أعنى دراسة نمو المعرفة **الظاهرية** Erscheinung : Phenomenal حتى تبلغ المعرفة المطلقة . فكيف يكون ذلك . يرى هيجل أن الظاهرة مرحلة زمنية أو لحظة ضرورية من لحظات الماهية . بمعنى أن مظهر العلم لحظة من لحظاته ومن ثم فهو (أى المظهر) علم بدوره . ذلك أن « **المظهر** » يمكن اعتباره طريق الوعى الطبيعى العادى مدفوعا فى آخر المطاف الى المعرفة الحقيقية ، من حيث أن هذا الطريق يمثل سلسلة حلقاتها هى مكونات أو محطات جوهر النفس ، محطات تلزم عن طبيعة تكوينها . فاذا ما تطهرت أثناء **رحلتها** من خلال تجربتها الكاملة بنفسها فانها ترتفع الى مستوى الروح فتبلغ المعرفة بما هو فى ذاته .

« **ان الوعى الطبيعى (العادى) يسفر الدليل على أنه « معنى » معرفة أو معرفة لا واقعية . ولما كان (هذا الوعى) يخال نفسه مباشرة معرفة واقعية فان لذلك الطريق .. دلالة سالبة ، وأن تحقق (ذلك) « المعنى » يعادل بالقياس الى (ذلك الوعى) فقدان نفسه ، لأنه يفقد حقيقته فى ذلك الطريق ، ومن ثم يمكن اعتبار هذا الطريق طريق الشك أو على الأصح طريق اليأس** » (هيجل فينومنولوجيا الروح ص ٦٩) .

ويعلق أبوليت على هذه الفقرات بأن هذا الوعى الطبيعى (**العادى**) انما هو وعى يجهل نفسه . وأن أحد سماته الأساسية أنه لا وعى جذرى ، ولنا أن نطلق على هذا اللاوعى (**الجذرى**) بذاته : دالة اللاوعى للوعى (**الخاصة بالوعى**) ، بمعنى أن الوعى يرى ولكنه لا يرى نفسه ، فهو حين يعرف يستجهل ، أى أنه معرفة ومجهلة بالقياس لنفسه . « **ان الوعى الطبيعى** » (كما قال هيجل) يسفر الدليل على أنه « **معنى** »

معرفة ومن ثم فان هذا الوعى فى لا وعيه يلمح بعد كل شيء بعض نفسه ، وهو اذن معرفة ، بالقوة ، بنفسه ، ضرب من المعرفة تستبق المعرفة . وهو من حيث أنه استباق لنفسه ، من حيث أنه فى نضال وضال فهو **تجربة** (بنفسه) **ورحلة** بأسرها فى طريق معين .

ويمضى أبوليت فيقول : ان هذا الطريق هو طريق تراجيديا أوديب ، تراجيديا النفس الانسانية . أنه طريق اكتشاف الذات فى ذلك الوعى اللاوعى بنفسه . ثمة اذن درب بعينه وان الوعى منطلق فى رحلة هى التجربة (بالمعنى المشار اليه فى عبارات هيجل السابقة) . وان عرض هذه **الرحلة بما هى رحلة** انما هو موضوع فنومنولوجيا هيجل .

ولكن كيف يكون الخروج من طريق الشك ذى الدلالة السالبة كما ورد فى حديث هيجل .

أنه يذكرنا ويلح فى ذلك ، بأن ثمة فرقا بين مذهب الشك الذى لا يرى الا العدم الخالص أو النفى الخالص ، وبين الموقف الديالكتيكى الذى يفطن الى أن هذا العدم أو النفى انما هو على التحديد عدم أو نفى لهذا الذى ينشأ عنه ، وبالتالى فهو لا ينفصل عن المحتوى المنفى ، فيتولد من ذلك توا شكل جديد ، وفى النفى يتم انتقال به تجرى عملية تلقائية تتحقق من خلال السلسلة الكاملة لأشكال الوعى . (فنومنولوجيا الروح ص ٧١) .

ذلك أن « الوعى .. انما هو فعل تخطى المحدود ، وعندما يستأثر بالمحدود (فهو) فعل تخطى نفسه ... يتلقى الوعى اذن هذا العنف يأتيه من نفسه ، عنف يفسد عليه أى استمتاع محدود . وفى غمرة هذا العنف فان الحصر (**القلق**) قد يجعله يتراجع أمام الحقيقة ، يتوق ويميل الى الاحتفاظ بهذا الذى فقدانه مهدد . ولكن هذا الحصر لا يهدأ . عبثا يحاول التشبث فى اللاحراك بلا فكر ، فالفكر يعكر صفو غياب الفكر ويزعج الهم سكونه .. » (نفس المرجع نفس الصفحة) .

ويعلق أبوليت فى الهامش على هذه الفقرة بقوله ان ديالكتيك الهم الانسانى يبدو من أبرز أنواع الحدس الهيجلى . **والواقع أن أى محلل نفسى يقرأ هذه الفقرات لا يسعه الا أن يعجب كيف أتيح لهذا الفيلسوف مثل هذه الفطنة العميقة بأحوال النفس .**

ولنعد مرة أخرى الى حديث هيجل عن منهجه ازاء المعرفة الظاهرية . تبدو أصالة المنهج فى قبوله ما يحدد المعرفة الظاهرية التى تميز توا ، بما هى معرفة ، لحظة معرفة ، ولحظة حقيقة . ذلك أن المعرفة الظاهرية بما تحتويه من التضاد بين الذات والموضوع ، وبين اليقين والحقيقة ، بوسعها أن تسير قدما فى فحص نفسها . وهذا الفحص انما هو التجربة . ذلك أن الوعى من ناحية وعى بالموضوع ، ومن ناحية أخرى وعى بالذات . ومن حيث أن الوعى يستهدف الشيء فى ذاته فهو بما هو وعى يميزه عن معرفته به . وعلى أساس هذا التمييز يتم الفحص . فاذا ما تبين من المقارنة عدم التطابق بين اللحظتين (**الشيء فى ذاته والوعى به**) فعلى الوعى أن يعدل معرفته حتى يطابق الموضوع . على أنه فى تغيير المعرفة تغيير بالضرورة فى الموضوع ، طالما أن المعرفة معرفة بالموضوع ، أو أن محك الفحص يتغير اذا ما تبين أن ما كان موضوع المحك قد تغير . (ذلك أن الفحص ليس فحصا للمعرفة فحسب وانما هو فحص لمحكها أيضا .

ان هذه الحركة الديالكتيكية التى يقوم بها الوعى فى نفسه : فى معرفته وفى موضوعه على السواء من حيث أن الموضوع الجديد الحقيقى يبرز أمامه — هذه **الحركة الديالكتيكية انما هى التجربة** . (نفس المرجع ص ٧٥)

« **أن التجربة التى يقوم بها الوعى بذاته .. انما تشمل النظام الكلى للوعى ، أو المملكة الكاملة لحقيقة الروح . وان الوعى فى دفعته صوب وجوده الحقيقى .. يبلغ نقطة فيها تتساوى الظاهرة والماهية . وعندما يمسك الوعى بهذه الماهية الخاصة به فانه بذلك يعين طبيعة المعرفة المطلقة نفسها** » . (نفس المرجع ص ٧٧) .

وهذا يعنى فى نهاية الأمر أن هيجل يرى العلم مستقرا فى التجربة .

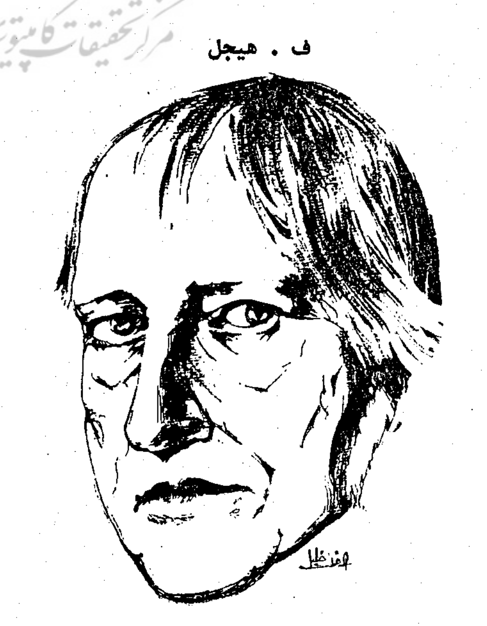
* * *

علينا الآن أن ننظر فى الحركة الديالكتيكية التى تمضى بنا من الوعى الطبيعى **(العادى)**

الى الـوعى بذاته بوصـفه المنطلق الى المعرفة المطلقة • سبق أن بينا أن الوعى بذاته لا يتخلق الا من خلال الرغبة فى رغبة آخر • وبوسعنا الآن أن نضيف قضية أساسية نستطيع أن نجلوها بمقارنة : **على حين أن الوعى فى عزلته كما نجده لدى ديكارت يتجه صوب الله حتى يحصل على ضمان صدق المعرفة ثم يعود ـ مسلحا بشهادة علوية ـ الى أقرانه ، نجد الأمر لدى هيجل جد مختلف** • فعنده **التواصل** المتبادل بين كثرة من الوعى ، فى اللغة وباللغة ، بما تحمله من **اعتراف متبادل** ، هذا التواصل هو الذى يشـكل الوعى بذاته الشامل فيرتفع النقاب عن الحقيقة •

وهنا نواجه فى صفحات خالدة من فنومنولوجيا الروح (فى الفصل الذائع الصيت : **الوعى بذاته**) يدور الحديث فيها عن أحوال الوعى بذاته وتبلغ فيها عبقرية هيجل ذروتها • فلنتـأن فى قراءة ما يقول • ولكن علينا أولا أن نتذكر أنه يلزم عن ديالكتيك الرغبـة أن الوعى بذاته انما يكتشف نفسه فى وعى بذاته آخر أو كما يقول هيجل : **ان الوعى بذاته لا يبلغ بغيته الا فى وعى بذاته آخر** • ويمضى هيجل فيقول : « ان الوعى بذاته انما هو فى ذاته ولذاته عندما يكون ، ولأنه ، فى ذاته ولذاته بالقيـاس الى وعى آخر » وهنـا نواجـه مفهـوم الازدواج (الـوعى بذاته مزدوجا) بوصف الوعى بذاته ضربا من انعكاسات مرآوية (نسبة الى مرآة) بمعنى أن الوعى بذاته لا يتحقق كانية الا اذا رأى نفسه فى وعى بذاته آخر مدفوعا فى ذلك • برغبته فى رغبة آخر • وبيـان ذلك أن الـوعى بـذاته ليس شيئا مسجونا فى كيـان بيولوجى • وانمـا هو **علاقة** : علاقة **بآخر • وبودى أن ألفت نظر الزملاء من علماء النفس وأطبائها الى أهمية هذه القضايا** • فسيرون أنها ليست « **كلاما فى كلام** » • ان أصالة ما يذهب اليه هيجل تتلخص فى قوله أنه من اللامعنى أن نتحدث عن الأنا خارج هـذه العلاقة • غير أن العلاقة بالآخر لا تكون كذلك الا من حيث أن الآخر هو أنا ، وأن علاقة الآخر بى لا تكون كذلك الا من حيث أن أنا هو الآخر •

ف . هيجل



وهذا يذكرنا بقول **رامبو** الذى صدرت به هـذا المقال Je est autre أنا **يكون** آخر • نحن هنا أمام مفهوم الآخرية (أو الغيرية Alterité) فى الأنا الذى يشير اليه التناقض المزدوج فى الاصطلاح المألوف Alter Ego غير ، Alter ، أنا Ego

ويطلق هيجل على هذا الموقف : **اللامتناهى** ، لأنه يتضمن دلالة مزدوجة : يقول هيجل : « **يوجد بالقياس الى الوعى بذاته وعى بذاته آخر (وهذا الأخير) يتبدى للوعى بالذات من الخارج** » • بمعنى أن وجودى بوصفى أنا يقتضى أن أجد آخر • غير أن ذلك يزج بنا فى دورة ذات « معنى مزدوج : أولا : أن الوعى بذاته يفقد نفسه لأنه يجد نفسه بوصفه ماهية أخرى ، أى أننى وقد وجدت **أنا آخر** ، فقدت نفسى من حيث أنى أجد أناى بوصفه آخر • ويلزم عن ازدواج المعنى أن الوعى « بناء على ذلك يفنى الآخر لأنه لا يرى الآخر بوصفه ماهية وانما يرى نفسه هو فى الآخر » • (نفس المرجع ص ١٥٦) • ثمة اذن سباق لا متناه حيث لا يلحق الوعى بذاته نفسه ، على عكس الحال فى الحياة :

واذا ما حاول الوعى بذاته أن يفنى الآخر فان لذلك معنى مزدوجا • **أولا** : عليه أن يفنى الماهية الأخرى المستقلة حتى يحصل على اليقين بذاته بوصفه ماهية • **ثانيا** : ولكنه بناء على ذلك يفنى نفسه من حيث أن الآخر هو نفسه •

على أن هذا الافناء ذا المعنى المزدوج للوجود الآخر ذى المعنى المزدوج انما هو ـ فضلا عن ذلك ـ عودة ذات معنى مزدوج الى الذات نفسها • ذلك **أولا** لأن الوعى بذاته يبعث نفسه بذلك الافناء أى يصبح من جديد عدل نفسه بافناء وجوده الآخر • **وثانيا** فهو يعيد الى نفسه الوعى بذاته الآخر لأنه كان موقنا بذاته فى الآخر • انه يفنى كيانه هو فى الآخر وبالتالى يرد الى الآخر حريته (**واستقلاله**) فيصبح آخر حقا •

أن ديالكتيك الوعى بذاته فى علاقته بوعى بذاته آخر صور على هذا النحو بوصفه عملية يقوم بها واحد من الوعيين • ولكن لابد أن تتم هذه العملية من الوعيين معا متبادلين متآزرين • فاذا كنت سأتعرف على الآخر بوصفه أنا فينبغى أن أراه يفعل ازائى ما أفعله ازاءه •

وهنا نلمس فقط التشابك بين وعيين يرى كل منهما نفسه فى الآخر ولكنهما « **يريان نفسيهما تريان الواحدة فى الأخرى** » ، وبعبارة أخرى أنهما (**الوعيان**) « يعترفان بنفسيهما كمعترفين يتبادلان الاعتراف » (نفس المرجع ص ١٥٧) •

غير أن ذلك لا يتم بغير نضال مرير ، نضال حتى الموت يقيم أحد طرفى النضال سيدا والطرف الآخر عبدا • الأول لأنه يخاطر بحياته من أجل السطوة الخالصة ينتزع بها اعتراف العبد الذى يشترى حياته بعبودية معترفة بالسيد • ولن نمضى فى عرض التطور الديالكتيكى بين السيد والعبد لأنه لا يتصل بهدفنا من هذا المقال فضلا عن أنه موضوع مألوف •

ولكن لا يفوتنا أن نشير اشارة عابرة الى ما يطلق عليه هيجل **الوعى الشقى** الذى يبدو أنه تخلص من الغيرية (**الآخر**) فى انطواء على الذات • انه شقى بنصبه فى العمل ويتميز بأنه حول ما كان له سيدا الى شىء لم يعد فى متناوله : الضمير الصارم : فقد أصبح السيد (الآخر) باستدماجه : **الأنا الأعلى** : سيدا فى الداخل ، طاغية لا يكف عن الاتهام فيغوص الأنا فى لجة من مشاعر الذنب • لقد انتقلت علاقة السيد بالعبد من المسرح الخارجى الى المسرح الداخلى • ولا شك أن المشتغلين بعلم النفس قد فطنوا الى ما يشير اليه هذا التأويل •

ومهما كان الأمر فعلينا أن نذكر أن الصورة المجردة للانعكاسات المرآوية بصدد الوعى بذاته التى سبق عرضها ـ وان كانت لا تنتهى الى مأزق ـ الا أنها الخبرة الأساسية فى تكوين الوعى بذاته بحيث يمكن ـ تسجيلا لها ـ أن نقول مع أبوليت : « **ان ماهية الانسان أنه مجنون ، أى**

أن يكون هو فى الآخر ، أن يكون ذاته بهذه الغيرية عينها ولعل **باسكال** فى ومضة من الحدس قد تبين هذه القضية عندما قال : « **ان الانسان مجنون بالضرورة حتى ليصبح مجنونا على نحو آخر من الجنون ، اذا لم يكن مجنونا** » ٠

* * *

بين كشوف التحليل النفسى وقضايا فنومنولوجيا الروح

الأنا والآخر

علينا قبل أن ننتقل الى الشطر الثانى من هذا المقال الذى سنعالج فيه قضايا ذات طابع عيانى فى فنومنولوجيا الروح ــ علينا أن نرجع الى كشوف الطب النفسى والتحليل النفسى وعلم النفس بصدد ديالكتيك الآخرية (**الغيرية**) فى الأنا ، من حيث أن هذا الديالكتيك يعالج مشاكل محددة فى أحوال الانسان موضوع دراسات الطب النفسى وعلم النفس بعامة والتحليل النفسى بخاصة ٠ وسأبدأ بعرض مشاهدات فذة قام بها فرويد ، ووجدت طريقها الى بحوث عدد من الفلاسفة المعاصرين لأنها ــ كما يقول **بول ريكور** ــ تلقى لديهم صدى من التعاطف لما تتضمنه من نفاذ البصيرة فى موضوع يناظر بعض ما يشغلهم وخاصة مشكلة الآخر ، التى لم تصبح مشكلة الا فى الفلسفة المعاصرة ٠ يذكر فرويد فى رسالته « **ما فوق مبدأ اللذة** » (مجموعة المؤلفات الأساسية فى التحليل النفسى ٠ دار المعارف بمصر ص ٣٤ وما يليها) : أنه اتفق له أن يشاهد أفعال ولد صغير كان يبلغ من العمر ثمانية عشر شهرا ، وذلك لفترة دامت عدة أسابيع ، عاشها معه ومع أهله فى دار واحدة (**كان هذا الطفل حفيد فرويد**) ، وانقضى من الوقت زمن طويل قبل أن يتضح له معنى أفعاله المحيرة التى كان يواصل تكرار القيام بها ٠ وكان الطفل حينئذ لا يكاد يفصح ، وكان مطيعا مهذبا ، ولم يكن يبكى أو يصيح اذا خرجت أمه من البيت وتركته ساعات بأكملها ، رغم أنه كان متعلقا بها تعلقا شديدا ٠ ومع ذلك كان هذا الطفل المهذب يمارس بين الحين والحين عادة مزعجة ٠ فقد كان يقذف كل ما يقع تحت يده من أشياء الى أحد أركان الحجرة أو تحت بعض الأثاث ، وكان اذ يقذف بهذه الأشياء بعيدا تبدو عليه أمارات الارتياح ويصيح : fort (بالألمانية : ذهب) حتى فطن فرويد آخر الأمر الى أن ذلك لعبة ، وأن الطفل كان يستخدم دماه كى يلعب بها لعبة « **ذهب بعيدا** » أو « **اختفت الأشياء** » ٠ وحدث يوما أن شاهد ما أيد رأيه ٠ اتفق للطفل يوما أن أمسك « بكرة » التف حولها بعض الخيط ، فكان يقذفها بعيدا فى مهارة داخل سريره الصغير المحاط بستار وهو ممسك بالخيط ، حتى اذا ما اختفت البكرة صاح : « ذهبت » ثم يجذبها فتظهر البكرة ويصيح فى ارتياح Da (بالألمانية : ها هى) ٠

كانت هذه اذن لعبته بأكملها : الاختفاء والعودة ، يكررها مرات ومرات فى ارتياح أثناء غياب أمه عنه ٠ **يبدو اذن أن الطفل الذى كان يحزنه غياب أمه ، كان بذلك يلعب لعبة الغياب والحضور** ٠ فهو يأخذ فى يده بزمام الموقف فيجعلها ، فى لعبته ، تغيب عن ناظره على نحو رمزى ويقصيها ــ وسيكولوجيا يفنيها ــ ثم يبعثها من جديد وهكذا يسيطر على الموقف الذى كان يستثير فيه الشعور بالأسى والتمزق ، ويصبح فى لعبته فاعلا ازاء موقف كان يدهمه وهو فى حالة سلبية لا يملك من أمره شيئا ، فيفتعل بمحض ارادته هذا الذى كان يشقيه ويكاد يشعره بغيابه هو (**وفنائه**) المصاحب لغياب أمه ، من حيث أن الطفل يتعين بأمه (**يتوحد بها**) فى تلك السن المبكرة كما كشفت عن ذلك بحوث التحليل النفسى ٠ وقد قام الدليل على صحة تفسير اللعبة بأنها لعبة الغياب والحضور عندما حدث يوما أن بقيت الأم عدة ساعات خارج البيت فحياها الطفل عند عودتها بقوله « البيبى (الطفل الصغير) ذهب » ٠ وقد اتضح مدلول عبارته على ضوء ما فعله الطفل أثناء غيبة أمه الطويلة ٠ فقد عثر على وسيلة للاختفاء

هو نفسه : كان قد رأى صورته منعكسة فى مرآه كبيرة فما كان منه الا أن جثم على ركبتيه ، الأمر الذى أدى الى اختفاء صورته فى المرآة ·

وغنى عن البيان أن اختفاء صورته فى المرآة يتضمن فقدانه نفسه من حيث أن استبعاد الآخر **(الصورة المرآوية)** يتضمن استبعاد الذات ، حتى اذا وقف الطفل وظهرت صورته من جديد فان استحضار الآخر **(الصورة المرآوية)** يتضمن أيضا فقدان الذات من حيث أن الذات خارجة عن نفسها على نحو ما ، اذ أنها ترى نفسها عندئذ بوصفها آخر ، بوصفها مغتربة فى آخر · وهكذا نلتقى فى ديالكتيك هذه الواقعة العيانية بديالكتيك هيجل ذى الطابع المجرد ـ السابق ذكره ـ بصدد الوعى بذاته بوصفه انعكاسات مرآوية ، يتخلق موجودا مغتربا معا فى علاقته بوعى بذاته آخر ·

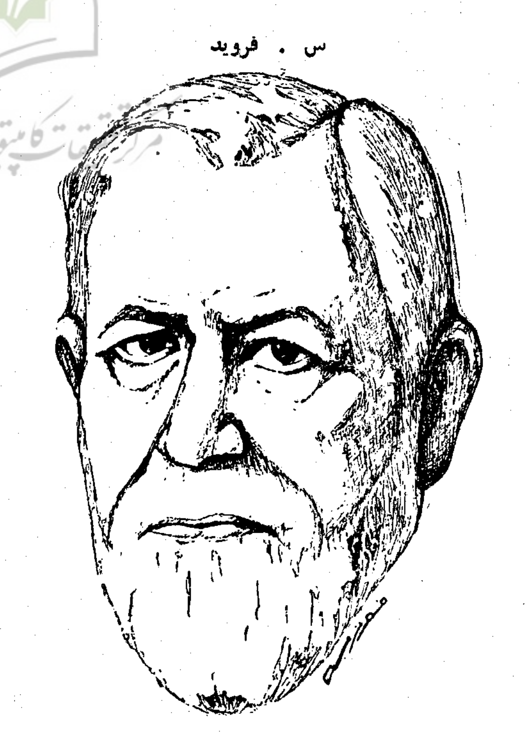
ولنعد مرة أخرى الى لعبة البكرة والخيط : **لعبة الغياب والحضور** · نعلم ـ من كشوف التحليل النفسى ـ أن التعين **(التوحد)** بالمعتدى حيلة من حيل الدفاع المألوفة فى الظهور على الخوف من المعتدى . فالطفل فى لعبة الغياب والحضور يقوم هو بدور المعتدى **(الأم بوصفها مصدر شقائه وافتقاده نفسه من جراء غيابها)** · فهو اذن الذى يقصى الآخر (أمه) فيفرغ بذلك غضبه من خلال تبادل الأدوار ويتحداها وكأن لسان حاله يقول : « حسبنا لست فى حاجة اليك ، فأنا أقصيك بنفسى » · وينبغى أن نذكر أنه من عادة الأطفال أن يقوموا بأنفسهم ، فاعلين ، بما عانوا منه فى موقف مؤلم ، كأن يلعب أحدهم لعبة الطبيب ازاء شخص آخر ، عقب فحص مؤلم أو عملية جراحية صغيرة كان هو موضوعها من قبل طبيب · على أن أهم ما فى لعبة الغياب والحضور انما هو ضرب من الانجاز الثقافى (Cultural) من حيث أن الطفل يفلح من خلال لعبته فى تحقيق اقلاع عاطفى عن مصدر الاشباع ، وقبول التخلى ، فى موقف رمزى ، عن الرغبة الفجة التي يحكمها مبدأ اللذة ، والسير قدما ، من خلال الرمزية ، نحو النضج · وهو ما نطلق عليه فى التحليل النفسى انجاز التعيين الذاتى انجازا يتفاضل به « **الأنا** » عن **الأنا الآخر** ، تفاضلا يفضى الى استقلال عن الآخر يقتضيه « **مبدأ الواقع** » · وهذا يناظر ما يذهب اليه هيجل فى قوله : « ان الافناء ذا المعنى المزدوج للوجود الآخر ذى المعنى المزدوج ، انما هو ·· عودة ذات معنى مزدوج الى الذات نفسها · ذلك أولا لأن الوعى بذاته يبعث نفسه بذلك الافناء ، أى يصبح من جديد عدل نفسه بافناء وجوده الآخر · وثانيا فهو يعيد الى نفسه الوعى بذاته الآخر لأنه كان موقنا بذاته فى الآخر · انه يفنى كيانه هو فى الآخر وبالتالى يرد الى الآخر حريته فيصبح آخر حقا » ·

ويجدر بى استكمالا لما سبق ـ أن أسوق ما أسفرت عنه بعض الدراسات فى التحليل النفسى فيما يطلق عليه : **مرحلة المرآة** ان الطفل حتى الشهر الثامن اذا نظر فى المرآة يمد يده اليها كأنه يرى قرينا : Double (قارن هيجل Doublement de la Conscience) ، ويمد الطفل يده يريد أن يلمسه وينظر الى صورته فى المرآة اذا نادته أمه · وفجاة عند اجتيازه الشهر الثامن ، نجده يفيض مرحا عندما ينظر الى صورته فى المرآة · وتدل مجموعة استجاباته أمام المرآة اذ ذاك على أنه بدأ يدرك لنفسه صورة مرئية ، أى أنه أصبح مشاهدا لنفسه · وهذا يتضمن بالضرورة أنه فطن الى صورته فى نظر الآخرين · وبعبارة أخرى تتميز هذه المرحلة بضرب من التفاضل بين الذات والآخر ونشأتهما معا ، من حيث أن ادراكه قبل ذلك كان قاصرا على أحاسيس مباشرة كان يعيشها فى الآخرين كما يعيش ما يراهم يعيشونه · ثم هو اذ يفطن الى صورته المرئية ينتزع من الوجود المباشر الى وجود متخيل يغترب فيه هذا الوجود المباشر ، اذ تستحوذ عليه الصورة المرآوية بوصفها النواة الرمزية لضمير المتكلم أو ضمير الرفع المنفصل : « أنا » قبل أن يتموضع فى ديالكتيك التوحد بالآخر (أو على الأصح قبل أن يعين ذاته بالآخر) وتأتي اللغة **تسجل هذا التموضع** ·

نواجه اذن فى هذه المرحلة اغترابا فى سلسلة من الوجود والاغتراب ، نشاهد بعضها حين نرى طفلا يراقب طفلا آخر من سنه فاذا وقع الثانى صاح الأول صـــيحة الألم وكأنه هو الذى وقع (واذا راجعنا أنفسنا نحن الكبار وجدنا أننا نفعل ذلك أحيانا وخاصة أثناء مشاهدة مسرحية ذات طابع تراجيدى) • على أن هذه الظاهرة السيكولوجية التى يطلق عليهـــا علمـــاء النفس « العبرية » Transitivism تكون أوضح ما تكون لدى الأطفال بين السنة والسنتين ونصف ، ولدى بعض مرضى النفس • فاذا سلك أحد طفلين مسلكا سلك الآخر المسلك المكمل له ، كأن يتخذ الواحد هيئة العارض فيتخذ الآخر هيئة المتفرج ، أو اذا اتخذ أحدهما موقف السيد (الطاغية) وقف منه الآخر موقف العبد • ولكننا لا نلبث أن نتبين فى سلوكيهما أن كلا منهما يعيش دوره ودور الآخر معا ، أى أن كلا منهما يعيش خبرته ويعيش « عبرها » (أى خبرة الآخر) ، حتى أن الطفل قد يحس أنه تلقى الضربة التى كان هو الذى كالها • ويصف لنـــا « **هنرى ڤالون** » مشاهدة موحيـــة : طفلة كانت جالسة الى جوار مربيتها وبجانبها طفلة أخرى ، وكان يبدو على الطفـــلة الأولى أمارات القلق ، (لأسباب يضيق المقام عن ذكرها) ، وفجـــأة صفعت الطفلة زميلتها • وعندما سئلت عن فعلتها أجابت أن زميلتها هى التى صفعتها وأنها هى الشريرة • ولم يكن هناك شك فى اخلاصها فيما تقول وفى يقينها بادانة زميلتها • لابد اذن أن مشاعر القلق التى انتابت الطفلة الأولى فاضت بها فخلعت على زميلتها هالة من الشر والعدوان • وقد ينطلق الطفل يقوم بالدورين المتـــكاملين (السيد والعبد ، العـارض والمتفرج •• الخ) دون مشاركة أو مع مشاركة لا تذكر من الطرف الآخر ، ويكفيه عندئذ محضره فما الطفل الآخر بالنسبة له الا صورة : صورة الشبيه : صورة مرآوية •

ويطلق ــ فى التحليل النفسى ــ على هـــذا الضرب من الادراك : **الادراك النـــرجسى الذى**

س . فرويد



يصاحبه تعيين (توحد) نرجسي بالآخر ، بمعنى أنه يرى نفسه فى الآخر كما أنه يرى الآخر فى نفسه ، بحيث يكون مضيعا فى الآخر والآخر مضيعا فيه ، وهى أحوال نجدها بوضوح لدى مرضى العقل : فالمريض البارنوى الذى يتهم بخيانته مع رجل آخر انما يرى ، فى الحقيقة ، نفسه فى زوجته ، يرى الجزء الأنثوى (أى رغباته الجنسية المثلية) فى زوجته ، فهو يسقط بعض نفسه على زوجته ، ويحارب فيها مالم يستطع أن يحاربه فى نفسه . كما أن المريض بالاكتئاب الذهانى الذى يوجه الى نفسه أخطر التهم والتحقير وينكر على نفسه حق الحياة ، حتى لقد يقدم على الانتحار ، يتبين فى آخر الأمر أن كل هذا الهجوم العنيف الغاضب انما يقصد به الآخر المحبوب المكروه معا ، والقابع داخل نفسه ، بعد أن تخلى عنه « **بالغياب** » الحقيقى أو النفسى ، فيستدمج داخل النفس . ولا يمكن أن تتم عملية **الاستدماج** الا لسبق وجود تعيين ذاتى نرجسى هو السبب أيضا فى عملية **الاسقاط** فى مرض البارانويا السابق ذكره .

فاذا عدنا مرة أخرى الى لعبة الغياب والحضور لدى الطفل الذى غابت عنه أمه ، فسنرى فى ضوء التعيين الذاتى النرجسى بالأم أن ديالكتيك الغياب والحضور أكثر تعقيدا مما قدمنا . فالطفل كان يلقى بالبكرة داخل سريره المحاط بستار أى فى المكان الذى يختفى هو فيه عن الأنظار ، وبالتالى فان العلاقة التى يقيمها الطفل مع أمه من خلال لعبته انما تتم عن طريق علاقة نرجسية بنفسه وبأمه . وقد رأينا الطفل يوما يبادر أمه عند عودتها بقوله « البيبى ذهب » وذلك بعد خبرته أمام المرآة يجثم فتختفى صورته ويقوم فتبعث . يتضح اذن أن لعبة البكرة وخبرة المرآة تدوران فى فلك نرجسى : أى علاقة جسمه بصورته المرأوية ، وبالتالى فان تعيينه ذاته بأمه تعيين نرجسى مزدوج : أمه فى غيابها وأمه فى عودتها . فهو عندما جعل البكرة تختفى فى سريره يقوم « باخراج مسرحى » لموقفه هو مهجورا من أمه ، ولكنه اذ يأخذ بزمام الموقف فهو الذى يهجر متعينا بالأم التى تهجر ، ويجعل أمه مكانه أى يعينها بنفسه مهجورا مادام يخفى البكرة (أى أمه) فى سريره هو . ولكن لما كانت الأم المهجورة فى هذه الحالة تمثل الطفل مهجورا فى الواقع ، فان ذلك يعود به من جديد الى البكرة بوصفها هو . فاذا ما جذبها فانه يبعث أمه ويبعث نفسه معا : يبعث الأم التى هجرت ونفسه المهجورة غير مهجورة . وقد يبدو أنه بانتهاء الجزء الثانى من اللعبة قد صحح موقفا مؤسسا من خلال ديالكتيك الغياب والحضور ، ولكن الحضور الرمزى للأم الهاجرة لا يستطيع أن يمتص شعور التمزق والضياع فيها من حيث أنها لم تحضر فعلا . ومن هنا كانت حاجته الى تكرار ديالكتيك الغياب والحضور الذى يستشعر فى بعض لحظاته ومضة من أمل العثور على نفسه المضيعة لا تلبث أن تنطفىء .

ولكننا رأينا رغم ذلك فيما سبق من مناقشة أن اللعبة بما تحمله من رمزية ـ لا ينهض لها الا طفل الانسان ـ تفتح طريق النضج الانسانى من خلال تعيين بالآخر تنخفض فيه سمة النرجسية تدريجا من حيث أن الطفل يرى الآخر يعوضه عن اقلاعه عن اشباع الرغبة المباشرة اعترافا بحقه فى الوجود ، اعترافا يعيد الى الذهن ديالكتيك هيجل بصدد السيد والعبد وفض أزمة الوجود المغترب (النرجسى) من خلال اعتراف متبادل ، الا اذا ضاق أفق السيد وأصر على موقفه فينتهى الأمر بفوز العبد سيدا للسيد وانقلاب السيد عبدا للعبد .

على أن أقرر الآن أن التحليل النفسى الذى قدمته للعبة الغياب والحضور ، انما يتخطى ما انتهى اليه **فرويد** . ذلك أن فرويد ترك بعض جوانب هذه اللعبة غامضة تفتقر الى فحص أعمق . وعلى أن أقرر أننى استكملت تحليل فرويد تحت تأثير تمثلى لمنهج هيجل الفنومنولوجى . وأعتقد أننى لا أناقض نفسى ، من حيث ما قدمت فى صدر هذا المقال من وجوب

الحذر فى استخدام مقولات مستقاة من اطار فكرى معين ، فى اعادة تفسير وقائع ذات خلفية فكرية مختلفة • ذلك أننى لم أقحم – تعسفا – مقولات هيجلية على واقعـــة تدخل فى نطاق التحليل النفسى • وانما ساقنى تمثلى للمنهج الفنومنولوجى الهيجلى – على نحو يكاد أن يـكون لا شعوريا ، أو الأقل على نحو تلقـــائى – الى توسيع أفق الفحص ، فوجدتنى أقرأ تلقائيا فى تفاصـيل لعبة الغياب والحضور ديالـكتيك الأنا – الآنا الآخر ، فى انعكاسات مرآوية تلاقت فيها خيوط الموقف كله فى اتساق يرضينى وترتاح له نفسى بوصفى **محللا نفسيا** ، لا بوصفى فيلسوفا •

ولكى أجلو الموقف ينبغى أن أذكر أن كتاب فرويد « **ما فوق مبدأ اللذة** » (الذى عرض فيه لعبة الغياب والحضور) كان محاولة لتفسير وقائع محيرة فى ميدان التحليل النفسى : منها واقعـة « **اجبار التـــكرار** » أى عودة بعض المرضى مرارا وتكرارا الى المواقف والاتجاهات النفسية التى كانت مصدر شقائهم بالرغم مما اكتسبوا من استبصار أثناء العلاج ، ثم ظاهرة **المازوخيـــة النفسية** (تعذيب النفس) بالرغم من القاء الضوء على مصادرها اللاشـــعورية ، وما الى ذلك من المشاهدات الاكلينيكية المحيرة • وقد انتهى فرويد فى هذا الكتاب (سنة ١٩٢٠) الى نظرية جديدة تقول بوجود غريزتين : **غريزة الحيـــاة وغريزة الموت** • وينبغى أن أذكر أن هذه النظرية لم تلق الا الاعراض من جـــانب أتبـــاعه من المحللين النفسيين • فقد هالهم أن تكون ثمة غريزة للموت تناهض غريزة للحياة • على أننـــا **نحن معشر** المحللين النفسيين من الرعيل الثانى (على الأقل جمهرة منا) نقبـــل مالم يقبله الرعيل الأول ، لأسباب يضيق المقام عن ذكرها ، **أسباب استقيناها من خبرة اكلينيكية امتدت زهاء خمسين عاما** •

على أن ما يهمنى من ذكر ذلك هو أن مفهـوم غريزة الموت كما قدمه فرويد فى كتابه ســالف الذكر كان من المحتم أن يكون مصيره الرفض • ذلك أن فرويد لم يفطن الى الجانب البنـــاء لهذا المفهوم • الا أننا بفضـــل تمرســـنا بالمنهج الفنومنولوجى الهيجلى نعلم أن السالبية (**والموت لايعدو فى نهاية الأمر أن يكون ضربا من السالبية**) انما هى حلقة يقتضيها اطراد النمو فى الحياة ، وهى بعد – بوصفها نقيض أطروحة – تلزم لزوما عن الأطروحة • وبعبارة بسيطة أن الافناء الذى كان يجريه الطفل فى لعبة الغياب والحضور (افناء يشمل أمه وبالتالى يشمله بناء على تعينه النرجسى بها) انما هو افناء لضرب خاص من الوجود ، أعنى ذلك الوجود النرجسى الذى اذا طال أو ارتد اليه الراشد يفضى الى الموت النفسى المحقق (ألم يفن نرجس من طول تأمله صورته فى الماء ؟) • ان النرجسية ضرب من « **الأنا وحدية** » الانعزالية وبالتالى رفض للتواصـــل بين الذاتى وهو لب الحياة الانسانية السـليمة والطريق الى ارساء الانية على أساس مكين •

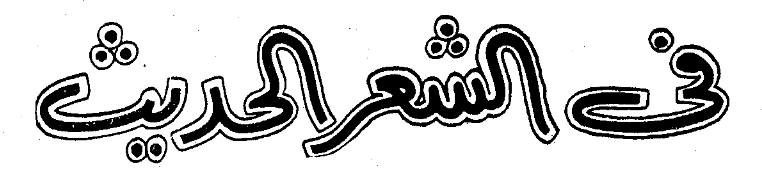
نستطيع اذن أن نقرر أن السالبية : الموت أو الافناء ، لها جانبها الايجابى من حيث أنهـــا موت الموت ، موت ما يفضى الى الموت • ويقـوم الدليل اليوم – وبعض هذا الدليل قدمه لنا فرويد نفسه – على أن السالبية والنفى المعدم هى الطريق الى بزوغ العقل ، الى تكوين الرمزية والانطلاق الى حياة انسانية ثرية بمنجزاتها •

وهذا يعود بنا مرة أخرى الى فنومنولوجيـة الروح التى قيل عنها أنها نبع لا ينضب ســواء أكان من ينهل منها فيلســوفا (بمـا فى ذلك الفيلسوف الماركسى) أو طبيبا نفسيا أو عالم نفس أو مشتغلا بأى علم من علوم الانسان .

مصطفى زيور

مكتبتنا العربية

ظاهرة الغموض



عند أنجارتى



د. عبد الغفار مكاوى

« ان الشعر يرتبط بشكل عال من التفسير يكمن فى سوء الفهم ، فالقصيدة تنتهى بعد كتابتها ، ولكنها لا تتوقف ، بل تبحث عن قصيدة أخرى فى نفسها ، أو فى المؤلف ، أو فى القارىء ، أو فى الصمت » .

« بيدرو ماليناس »

من مفارقات الشعر الحديث أن يكون الغموض من أوضح مظاهره ، يشترك فى هذا جانب كبير من الشعر الأوروبى والشعر الجديد فى بلادنا . ومع أننى أعلم عن نفسى أن « **أوضح** » عيب فى هو الوضوح ، فسأحاول فى السطور القادمة أن ألقى شيئا من الضوء على هذه الظاهرة التى طالما عذبت القراء ، وحيرت النقاد ، وتعجب منها الشعراء أنفسهم ! وأحب قبل أن يتشعب بى القول فى هذه المشكلة العويصة أن أقدم للمقال بمجموعة من الملاحظات العامة : تمهيدا للحديث عن ظاهرة الغموض فى الشعر الأوروبى فى القرن العشرين ، وبخاصة عند واحد من أكبر شعرائه ، وهو **چوسيپى انجارتى** أعظم شعراء ايطاليا المعاصرين الذى يعده بعض النقاد من اكثرهم غموضا ، بل يزعمون أنه من الداعين اليه والمؤسسين لنزعة قوية فيه :

ملاحظات عامة

١ ـ يعبر الشاعر الجديد عن تجربة جديدة . هذه التجربة الجديدة تجعله يتناول اللغة تناولا خاصا ، يقوم بدوره على فهم خاص للحياة وظواهر الوجود .

٢ ـ فى عروق اللغة يعيش نبض العصر وينعكس وجهه المظلم أو وجهه المضىء . **واذا كان عصرنا يختلف عن العصور السابقة فكيف لا تختلف لغتنا عن لغة الآباء والأجداد ؟** واذا كان عصرنا يتمزق بالقلق والخوف والتشتت والصراع بين الدول والمذاهب ، وسيطرة الآلة على الانسان وبعد هذا عن نفسه وعن العالم بقدر محاولته السيطرة عليها والتحكم فيها ، **فكيف لا تكون لغتنا مرآة لكل هذه الغرائب والمتناقضات ؟** واذا جاز القول بأن لكل منا عالمه، فكيف نستبعد على شاعر اليوم أن يكون له عالمه أو قل غابته الكثيفة المظلمة ؟

٣ ـ **ليس لكل عصر لغته فحسب ، بل لكل شاعر لغته أو قاموسه الشعرى الخاص به .** وقد يكون من أسباب حكمنا بالغموض على طائفة كبيرة من نماذج الشعر الحديث راجعا الى آفة الكسل أو التعود أو عجزنا عن بذل الجهد الواجب للتخلى عن القوالب والصيغ التعبيرية التقليدية لنستطيع استكشاف القوالب والصيغ الجديدة التى تحمل نبض العصر . وكيف لا نشكو من غموض **ادونيس أو خليل حاوى أو البياتى** مادمنا نقرؤهم ونحن نرتدى زى الجاهليين أو الأمويين أو العباسيين ، لا بل زى **البارودى وشوقى وحافظ** ؟ ثم ان الشعر معبود لا يحب أن يشرك به ، فاذا دخلت الى معبد شاعر فعليك أن تقدم له كل تضحية ، وتفنى فيه كل الفناء . **وهل يصح ايمانك ان صليت فى المسجد أو الكنيسة وقلبك مشغول بآلهة المجوس والفراعنة والبابليين ؟!**

٤ ـ ينبغى أن نلتزم الحرص فى استخدام كلمة الغموض . صحيح أن الشعر الجديد ـ **واقصد نماذجه الممتازة التى تستحق هذه التسمية ! ـ** يتصف عامة بالغموض ـ غير أن هناك ، ان جاز هذا التعبير ، غموضا أصيلا وغموضا زائفا . والغموض الأصيل ينتج عن التحام لغة الشاعر وقلبه بالحياة والوجود . فحياتنا اليوم تحفل كما قلت بالتناقض والتمزق والغرابة ، وتموج بظواهر من الظلم والرعب والتفتت التى تزيد من غربة الشاعر عن العالم وغربة العالم عنه ، وتجعلنا عاجزين عن فهمها او تفسيرها مهما حاولنا أن نصطنع منطق أرسطو أو نفزع الى طبائع الأشياء . وهناك الى جانب هذا غموض زائف يزور لغة كاذبة ، فيأخذ اطار الشعر الجديد وشكله ، ولكنه يحشده بتعبيرات سخيفة أو استعارات كاذبة أو صور ورموز وأساطير يكدسها الى جانب بعضها البعض كيفما اتفق !

وقد يسأل القارىء : **ولماذا لا يكون الشعر الجديد بسيطا واضحا وهناك قدر هائل من الشعر البسيط الواضح الذى يؤثر علينا ويهز مشاعرنا .**

والرد على هذا أن الغموض ليس قاصرا على الشعر القديم دون الجديد ، وأن الشاعر الجديد لا يبحث عن الغموض حبا فى الغموض أو التعقيد لذاته . فليس كل الشعر المعقد شعرا غامضا ، ولا كل الشعر الغامض شعرا معقدا . **ثم ان الشعر الغامض يمكن أن يهزنا ويؤثر فينا بقدر ما يهزنا الشعر الواضح البسيط ، بل قد يكون الغموض من أقوى أسباب هذا التأثير .**



ص . عبد الصبور

٥ ــ وهنا لابد ان نفرق بين الغموض والابهام . فالشيء المبهم المستغلق ليس هو بالضرورة الشيء الغامض . لأن الابهام صفة نحوية قبل كل شيء ، أى ترتبط بتركيب الجملة ، فى حين أن الغموض صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير والصياغة اللغوية النحوية .. **فالغموض اذن هو غموض الرؤية أو التجربة نفسها .** وما دام الشاعر صادقا فهو ينقل لنا تجربة وجود يزداد كل يوم غموضا ، اى يزداد اضطرابا وقلقا وتفتتا ، ويبتعد بأحداثه المروعة المفاجئة عن النسق التقليدى المتكامل المنسجم . واذن فالغموض ليس صفة سلبية تأتى من عجز الشاعر أو فشله فى الوضوح ، بل هو صفة ايجابية تفرض ضرورتها على الشاعر لأنها كامنة فى التفكير الشعرى نفسه اى متصلة بجوهر الشعر وطبيعته الأصلية . **ولذلك تزداد عند الشاعر بقدر ما يزداد نصيبه من الأمانة والصدق فى التعبير .**

٦ ــ الشعر وليد الخيال ، والخيال تعبير آخر عن الاختراع . لذلك فلا عجب أن نجد الشاعر يخترع المعانى والألفاظ والاستعارات والصور الجديدة ، محاولا أن ينقل الينا تجربته أو رؤياه الجديدة للكون والحياة ، أو يشكل بها تلك الوحدة الشعورية أو الصورة اللغوية والموسيقية التى تظل تعتمل فى باطنه قبل أن تتجسد فى الكلمات . وليس عجيبا كذلك أن نجد كلماته تبتعد عن معانيها الاصطلاحية أو دلالاتها العادية المألوفة لنا فى حياتنا اليومية ، بحيث نستطيع أن نقول انه يزداد غموضا بقدر ما يزداد اقترابا من جوهر الشعر الحقيقى . وغنى عن القول أن الغموض لا يعنى أبدا الالغاز أو السخف أو التعقيد .

٧ ــ كل انسان منا يعيش فى التراث ، فمن لم يكن له ماض فلا حاضر له ولا مستقبل . والشاعر العصرى يتخذ بالضرورة موقفا من تراثه ، وسواء حاول أن يخرج عليه أو يرفضه رفضا تاما ، كما فعل بعض غلاة الرمزيين والسرياليين من دعاة العصرية المطلقة فى النصف الثانى من القرن الماضى وأوائل هذا القرن ، أو قبل منه شيئا ورفض شيئا آخر ، فهو على كل حال يريد أن يتجاوزه أو يغير النظرة اليه . ولكننا نحن القراء العاديين أميل الى المحافظة أو قل الى التعود ، ولذلك يشق علينا أن نحسن الظن بمن يثور على التراث ونتصور أنه يثور علينا ، ونسارع الى وصفه بالغموض والاغراب . ولو تذكرنا أن الثورة على التراث لا تعنى معاداته ولا البصق عليه ، بقدر ما تدل على الارتباط العميق به ومحاولة اثرائه بتجارب وأبعاد جديدة ، فربما يزول سبب من أهم أسباب الغموض الذى نتصوره فى الشعر الجديد . وقد نستطيع أن نضيف سببا آخر ، وهو أن الشاعر الجديد ، مهما يكن موقفه من التراث المحلى والانسانى ، يحيط علما بخفايا هذا التراث ويتفنن فى استغلاله واستلهامه . ونظرة الى شعر **البياتى وأدونيس وصلاح عبد الصبور** مثلا ، أو **اليوت وازرا باوند وجوتفر يدبن** ، تؤكد أن الشاعر الجديد قد أوغل الى حد مخيف فى معرفته بالتراث الانسانى ــ **مخيف** لنا نحن قراءه العاديين كما قلت . فاذا رأيناهم يكثرون من استخدام الرموز والأساطير والمواقف والأبطال من التاريخ القديم والحديث ، والشرقى والغربى ، واذ رأينا شاعرا مثل اليوت يتنقل مرة فى آفاق الثقافة العالمية ويعيد صياغة المواقف والرموز والشخصيات القديمة بما يوائم رؤياه الشعرية والنفسية ، واذا رأينا شاعرا آخر مثل باوند يتطرف فى هذا الاتجاه فيكتب بعض الكلمات والجمل الشعرية بلغاتها ورسمها الأصلى ــ كالهيروغليفى أو الصينى أحيانا ! ــ فاننا نصاب كما قلت بالخوف

والفزع ، لا من معرفة الشاعر بالتراث بل من جهلنا نحن به ! لعل هذا أيضا أن يكون أحد الأسباب التى تجعلنا نتهم الشعر الحديث بالغموض .

٨ ـ وأخيرا قد يقع ذنب الغموض على الشاعر نفسه لا على قرائه : فهو قد يستخدم الرموز والأساطير استخداما تقريريا مباشرا ، دون أن يستوحيها أو يستلهمها ، أو يكدسها بجانب بعضها البعض دون أن ينجح فى ربطها بحالته النفسية أو بسياق القصيدة ، أو يعجز عن تناولها التناول الشعرى الحق الذى يبعث الحياة فيها ، ويربط معناها الخاص بالمعنى الانسانى العام . وقد يفتعل من الاستعارات والمعانى والكلمات مالا تقتضيه طبيعة الموقف الشعورى الذى يريد أن ينقله الينا . لذلك لا يصح أن نظلم القراء دائما ونتهمهم بالجهل والغباء ، فكثيرا ما يتحمل الشعراء أنفسهم مسئولية الغموض ..

هذه الظاهرة .. ظاهرة الغموض

بعد هذه المقدمة التى اهتديت فيها بالكتاب القيم « **الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** » للدكتور عز الدين اسماعيل ، انتقل الى الكلام عن ظاهرة الغموض فى الشعر الأوروبى المعاصر بوجه عام ، تمهيدا للكلام عنها عند أحد أعلامه .

والغموض من أهم الخصائص التى تميز الشعر الحديث . فهو يلقى على اللغة مهمة عسيرة وغريبة معا ، الا وهى أن تفصح عن المعنى وتخفيه فى آن واحد . انه يعزل القصيدة عن وظيفة اللغة الأساسية فى النقل وتوصيل المعانى ، ليعلقها فيما يشبه الفراغ ، فتبتعد عن القارىء كلما حاول الأقتراب منها . وقد يبدو فى بعض الأحيان كأن الشعر الحديث ليس الا محاولة لتسجيل احساسات مبهمة وتجارب مضطربة يحتفظ بها الشاعر لمستقبل قريب أو بعيد ، يتمكن فيه من التعبير عن احساسات أوضح وتجارب أنجح . وهذا يدور ويدور حول امكانات لم تثبت أو تتحقق بعد .

ولكن من أين يأتى هذا الغموض ؟

قد يأتى من المضمون أو الأسلوب الذى يلجأ اليه الشاعر . فالقصيدة تتكلم عن أحداث أو كائنات لا يعرف القارىء شيئا عن مكانها أو زمانها أو أسبابها ولا يخبره الشاعر بشىء عنها ، وعباراتها لا تتم ولا تكمل بل تنقطع فجأة لسبب لا يدريه ، كأنما حاولت أن تقطع الصمت المطبق فلم تفلح . وقد لا يتألف المضمون الا من مواقف لغوية ، تختلف بين الخشونة والنعومة والسرعة ، بحيث لا تكون الموضوعات والعواطف التى تتحدث عنها سوى مادة لا معنى لها . ومن أبرز وسائل الأسلوب التى تسبب الغموض تغيير وظيفة الحروف والصفات والظروف وصيغ الأفعال وترتيب الجملة العادية ترتيبا غير مألوف : والميل الى ما يمكن تسميته بالجمل المفتوحة ، كأن تتألف الجملة من أسماء لا يرتبط بها فعل ، أو نجد جملة رئيسية بلا جملة جانبية أو العكس ، أو جملة شرطية بلا جواب شرط ، أو باسقاط أدوات التعريف عن الأسماء واستخدامها بطريقة تزيد من الغموض بدلا من أن تعمل على التحديد والتعريف . أضف الى هذا أننا قد نجد قصائد بلا عنوان ، أو بعناوين لا توافق موضوعها فتزيد بذلك من تعدد المعانى المختلفة التى توحى بها . وقد يكون السبب فى التخلى عن العنوان هو رغبة الشاعر أن يخلى مضمونه من أية صلة تربطه بالواقع والمألوف . ويذكرنا هذا **بيكاسو** الذى اشتهر عنه أنه لا يضع عناوين للوحاته ، بل يتولى ذلك عنه تجار اللوحات ومنظمو المعارض الفنية ..

ويطول بنا الأمر لو أردنا أن نتتبع أقوال الشعراء التى يطالبون فيها بالغموض أو يحاولون تبريره . فالشاعر « **ييتس** » يتمنى أن يكون للقصيدة من المعانى بقدر عدد قرائها ! **واليوت** يقول ان القصيدة شىء مستقل يقف بين المؤلف والقارىء ، كما أن العلاقة بين المؤلف والقصيدة تختلف عن العلاقة بينها وبين القارىء . فالقصيدة التى يكتبها الشاعر تخرج من يده الى الأبد . وقد يستشف القارىء فيها معانى لم تخطر على بال المؤلف ، أى أن من حق القارىء أن « **يؤلفها** » من جديد . والشاعر البرتغالى **بيدروساليناس** يقول فى هذا المعنى : « **ان الشعر يرتبط بشكل عال من التفسير يكمن فى سوء الفهم . فالقصيدة تنتهى بعد كتابتها ولكنها لا تتوقف ، بل تبحث عن قصيدة أخرى فى نفسها أو فى المؤلف أو القارىء أو فى الصمت** » . أى أن القوى الكامنة فى القصيدة أو فى اللغة التى كتبت بها لا تنتهى بمجرد الفراغ من تأليفها بل تطلق قوى جديدة فى نفس الشاعر والمتلقى .

وقد « **يوضح** » ما نريده بهذا الغموض فى الشعر الحديث أن نضرب له مثلا باحدى قصائد الشاعر الأسبانى « **جويان** » وعنوانها « **أغمض عينى** » ويمكن أن نجد فيها تصويرا لخفايا هذا الغموض أو نوعا من التبرير له :

أغمض عينى ، والسواد يطلق شرارات

هى القدر السعيد ؛

الليل يفض اختامه ويجلب من الهاوية

ضوءا يرتفع فوق الموت ؛
اغمض عينى ، فيقوم عالم عظيم يعشينى
عالم خال من الضوضاء ؛
يقينى أبنيه على الظلام ؛
وكلما زاد البرق عتمة ، كلما كان ملكا لى ؛
فى السواد تطفو زهرة .

وليس من العسير فهم معنى القصيدة . فالظـــــلام أو الغموض الذى يتحدث عنه الشـــاعر يأتى من احتمائه بنفسه من العالم الخارجى والابتعاد عن أضوائه وضوضائه . **انه يغلق عينيه فينفتح عالمه الداخلى ويتحرر من ضجةالحياة ويحول الظلام ــ أو اختفاء الواقع الخارجى ــ الى نور ،** ويطلع تلك الزهرة التى لا تتفتح الا فى نور الظلام (والوردة هنا رمز الكلمة الشـــاعرة) . أى أن الشعر لا يكتمل الا فى عالم « **اللاواقع** » الذى يجبره على الغموض والاظلام .

وقد نشأت فى ايطاليا منذ حوالى أربعين عاما حركة أدبية راحت تنادى بالغموض فى الشعر حتى سميت بحركة الغموض والألغاز وكان من بين ممثليها الشعراء **بونتمبللى ، ومونتاله ، وسابا ، وكوازيمودو ، وانجارتى** الذى سنتحدث الآن عنه بشىء من التفصيل . وقد تأثرت هذه الحركةبشعراء البارناسية والرمزية فى القـــرن التاســـع عشر (**رامبـــو ، مالارميه ، فاليرى**) فراحت تسعى الى تأكيد طابع الغموض والسحر والايحاء فى الشعر ، وتقدم نغمة الكلمة وقيمتها الشعورية على معناها . ولكن هل تنطبق حقا صفة الغموض على انجارتى ؟ لنحاول الآن أن نتعرف عليه .. فقد يهمنا أن نعرفه لأسباب كثيرة ، ليس أقلها انه ولد فى بلادنا وقضى صباه فى أجمل مدننا ، وحملت أشعاره كثيرا من ذكرياته وانطباعاته عنا ..

هذا الشاعر المصرى المولد

ولد جو سيبى انجارتى Josseppi Ongarti فى العاشر من فبراير سنة ١٨٨٨ فى الأسكندرية ، من أبوين مهاجرين من مدينة لوكا . وفى الأسكندرية التى اصبحت على حد قوله « **حلما مالوفا** » لديه ، قضى طفولته وشبابه المبكر . فهو لم يغادرها الى ايطاليا لاستكمال دراسته الا بعد أن أتم الثامنة عشرة من عمره . ثم ذهب الى باريس ، واستمع الى محـــاضرات الســـوربون ، واكتشف عن كثب ما يجـــرى من تيارات جديدة فى الأدب والفن . وتعرف على رواد الثورة الوليدة فى الشعر والرسم ، أمثال **ابوللينير وماكس چاكوب ديران وبيكاسو وبراك وبيجى** ، كما استمع الى محاضرات **برجسون** الفلسفية فى نهم وحماس ، وشارك فى الحوار آنذاك حول الفن الجديد ، وتأثر بقراءاته لمالارميه وفاليرى وسان ــ جون ــ بيرس الذى ترجمه الى لغته .

غير أن الحرب شاءت أن تضع حدا لسنوات التعلم . فما كادت تشتعل نيران الحرب العالمية الأولى حتى جند انجارتى فى كتيبة المشاة التاسعة عشرة ، وقضى معظم الوقت فى الجبهة النمسوية . وبينما الحرب فى عنفوانها ، ظهرت مجموعته الشعرية الأولى سنة ١٩١٦ فى مدينة « **أودين** ». لم تكن أشعار حرب ماحوته هذه المجموعة الصغيرة ، بل قصائد انسان « **وجد نفسه فجاة يسير فى شارع الحرب الذى لم يكن يعلم عنه شيئا** » ، انسان يسأل لماذا ، فيردد سؤال كثيرين مثله ، كتب عليهم أن يتساقطوا واحدا بعد واحد كأوراق الخريف على الأشجار . انهم اخوته الذين يتحدث على لسانهم فى هذه القصيدة البسيطة المصفاة :

من أية كتيبة أنتم ،
يا اخوتى ؟
كلمة ترتعش
فى الليل
ورقة لم تكد تولد
فى الهواء المثير
تمرد غير مقصود
لرجل
يعرف ضعفه
اخوتى .

وفى هذه السنة أيضا ، فى لهيب الحرب ، نشأت هذه القصيدة العجيبة : « **جنود** » أربعة أسطر ، تسع كلمات . لا شىء غير هذا . فالشاعر لا يقول الا القليل ، بل أقل من القليل ، لانه لم يبق أمام الكارثة من شىء يقال :

يقفون
كما فى الخريف
على الأشجار
ورقة ورقة .

وانتهت الحرب فأقام انجـــارتى فى روما ، وعمل فى وزارة الخارجية مشرفا على تحرير نشرة باللغة الفرنسية . وتوالت دواوينه واحدا بعد الآخر : **الميناء المدفون ، فرحة الغارقين ، وعاطفة الزمن** . اشتهر انجارتى وكثر قراؤه المعجبون والساخطون . فها هو شعر فريد وجديد ، يضع حدا للبلاغة والزخرف والتكلف الذى ساد الشعر الايطالى زمنا طويلا . وها هم الناس يتحمسون فى الترحيب به كما يتحمسون فى الحرب عليه . بل لقد **وصـــل الأمر فى تلك**



ع . البياتى

السنوات الى حد تأسيس مجلات لا يشغلها شاغل سوى الهجوم على أنجارتى أو الدفاع عنه ! غير أن الشاعر كان يقف بعيدا ووحيدا ، لا يجد ما يقيم به أود أسرته . وبدأ يعمل مراسلا لجريدة الشعب فى مدينة تورين ، ويسافر من بلد الى بلد فى سبيل لقمة العيش ، ويكتب مقالات يرسلها الى جريدته من الجنوب الايطالى ومن معظم البلاد الأوروبية . ولكنه برغم هذه الظروف لم ينقطع عن كتابة الشعر ، وهو أمر لا نعطيه فى الغالب ما يستحقه من التقدير والاجلال .

لنقف لحظة عند هذه الفترة من حياة الشاعر قبل أن ننتقل الى ما بعدها . وليطمئن القارىء ، فلن تطول وقفتنا ، لأن قصائد شاعرنا أقصر من نفس واحد بين شهيق وزفير . ولنقتصر على هاتين القصيدتين اللتين جعلهما عنوانا للديوانين اللذين أشرت اليهما . فلنحاول معا أن نعرف ــ أو بالأحرى نتعلم ! ــ من هاتين القصيدتين القصيرتين المكثفتين . يقول فى قصيدة « **الميناء المدفون** » :

هناك يصل الشاعر
ثم يلتفت الى النور بأغانيه
وينثرها
من هذا الشعر
يبقى لى
ذلك العدم
الذى لا ينفد سره .

وتقول القصيدة الأخرى « **فرحة الغارقين** » أو فرحة السفن الغريقة :

وفجـــأة
نستأنف الرحلة
كما يفعل
دب البحر
بعد غرق السفينة .

ومن الصعب نقل الاحساس الذى توحى به القصيدة فى الأصل ، لا لأن الترجمة ــ كل ترجمة ــ تفقد الايقاع والجرس فى لغتها الأولى ، بل لأنها تعيد كذلك ترتيب السطور والكلمات ، وهذا أمر بالغ الأهمية فى الشعر الحديث بوجه عام .

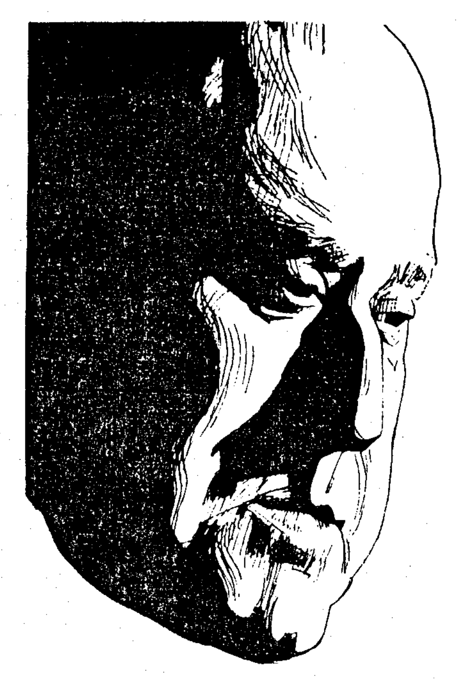
لاتصرخوا بعد الآن

مهما يكن من شىء فقد رحل أنجارتى فى سنة ١٩٣٦ الى البرازيل ، ليقوم بتدريس الأدب الايطالى فى جامعة « **سان باولو** » ويبدو أن تأثيره على الوسط الأدبى هناك كان كبيرا ، كما اتيح له أن يعقد أواصر صداقة ثبتت عراها الى اليوم . غير أن موت ابنه أنطونيو ذى التسع سنوات جعله يعود الى وطنه ، حيث راح يكتب أغانيه للأطفال الأموات تحت عنوان « **يوما بيوم** » (واعتذر عن نقلها للقارىء لضيق المقام) .

ويظهر أن الموت كان يتربص بايطاليا على نحو آخر . فقد بدأت أسود سنواتها بعد أن نشرت الفاشية العسكرية كفها المظلم فوق سمائها وأرضها . ثم احتلت جيوش الألمان روما ، وخمدت أنفاس المدينة الخالدة تحت أقدام البرابرة الشقر .

ولم تلبث هذه الكارثة أن غيرت شعر أنجارتى . انه حزين على بلاده ، حزين لفقد أحبابه . وهاهو ديوان جديد يظهر للشاعر ، العذاب عنوانه ، والعذاب محتواه . فلنقرأ بعض قصائده لنعرف مدى العذاب الذى يقاسيه شاعر ينطق بلسان شعبه العجوز المقهور . تقول قصيدة « **لا تصرخوا بعد الآن** » :

كفوا عن قتل الموتى
لاتصرخوا بعد الآن ، لاتصرخوا
الا كنتم لا تزالون تريدون ان تسمعوهم



ج . بن

ان كنتم ترجون الا تفنوا
همسهم لا يحس
ما عادوا يحدثون ضجيجا
الا كنمو العشب
الذى يسعد حين لا يمشى عليه انسان :

فالقتلى ما عادوا فى حاجة الى القتل مرة أخرى . لقد استسلموا وانتهى الأمر. لم اذن تملأون الدنيا هتافا وصراخا ؟ ان صراخكم سيغطى على أنينهم . وماذا يبقى لكم او حرمتم حتى من سماع هذا الأنين ؟ وكيف تعرفون أنكم مازلتم أحياء ، لو أضعتم هذه الفرصة أيضا من أيديكم ؟ لا تصرخوا ، فهم لا يسمعون . أليس هذا ما أردتم ؟ لم تحرمونهم حتى من متعة الموت على انفراد ؟ انهم يهمسون ، وهمسهم لا يسمع . انهم لا يضجون . وان تصوردتم أن همسهم ضجيج ، فهو لا يعلو على صوت العشب الذى ينمو ، العشب الذى لم تبق له سوى فرحة واحدة :
الا تمشى عليه قدم انسان !

ولكن هل ضاع كل أمل ؟ هل يزداد اليأس كل يوم بلا انقطاع ؟ أتصبح الحياة عنده ، كما يقول فى احدى قصائده ، صخرة جمدت فيها الصرخات ؟ ان الكهنة السود ما زالوا يصرخون ويهتفون ويطلقون بخور البشاعة والظلم فى المعبد الخراب . ولكن الأمل معقود على ملاك الفقراء الذى سيهبط ذات يوم ليخلصهم ويواسيهم :

الآن حيث يغزو العقول المطموسة
اشفاق غليظ بالدم والطين
الآن حيث يثقلنا مع كل نبضة قلب
صمت كل هذا العدد من الموتى والمظلومين
الآن فليستيقظ ملاك الفقراء ،
رقة الروح التى لا تزال على قيد الحياة ..
بتلك الاشارة التى لا تمحى على مر الأزمان
فليهبط على رأس شعبه العجوز
وسط الأشباح ..

ويشرق الأمل من أعماق اليأس .. ويقسم بينه وبين نفسه أن يقبل على العمل وينتظر أن تتفتح العيون المغلقة على نور الشمس ، ويعانق الفقراء الفقراء ، وتتصافح الأيدى المغلولة ، وتبعث الحياة فى الأجسام والأرواح التى قتلها الذل :

بلا لهفة على الاطلاق سوف أحلم
سوف اقبل على العمل
الذى لا ينتهى أبدا ،
وشيئا فشيئا ، بقرب النهاية
تمتد الأذرع للأذرع
وتبسط من جديد
أكف تبذل العون ،
وفى كهوفها تعود للحياة
عيون تعطى النار من جديد ،
وأنت ، فجأة لم تمس
سوف ستبعث ، وسوف يهدينى
صوتك مرة أخرى
والى الأبد أراك .

ولكن يبدو أن هذه الآمال كانت وهما أو حلما . فالنكبة كانت أكبر مما يتصور عقل . وحتى بعد أن انجابت سحابة الظلم الفاشى عن سماء بلاده ، ظلت حالة كالشلل أو الكابوس تخيم على الرءوس وتكتم الأنفاس . ولذلك فلا عجب أن تكون خاتمة الديوان هى هذه الخاتمة :

ما عاد يرعد ، ما عاد يهمس البحر ،
البحر .

يثير الشفقة أيضا ، يثيرها البحر ،

البحر .

سحب غافلة تحرك البحر ،

البحر .

الدخان الحزين يترك الآن فراشة البحر ،

البحر .

هو أيضا مات ، انظر ، البحر ،

البحر .

البحث عن الجوهر الحقيقى

ويبدو ان هذا الحزن قد سرى منذ ذلك العهد المظلم فى دم الشاعر ونخاعه . صحيح انه أصبح الآن من أشهر شعراء بلاده ، ان لم يكن أشهرهم جميعا . وصحيح أن جامعة روما تستدعيه للتدريس فيها وتخلق له كرسيا خاصا به ، وأنه يؤسس هناك مدرسة أدبية تسمى باسمه ويتخرج فيها عدد كبير من كتاب ايطاليا وشعرائها وأساتذتها المرموقين . ولكن التعب لا يزال ثقيلا على كتفيه ، والحزن لا يزال يسرى فى دمه وصوته ، فيخرج ديوانه الذى يعلن به خاتمة مؤقتة لحياته الشعرية ، ديوان « **مفكرة رجل عجوز** »

كل دواوين أنجارتى تحمل هذه العبارة « حياة رجل » . والشاعر نفسه يشرحها فى مقدمة ديوانه «الفرح» حيث يقول : « هذا الكتاب مذكرات يومية » والمؤلف لا يطمح ويعتقد أن الشعراء الكبار لم يكونوا يطمحون الى أبعد من أن يتركوا وراءهم سيرة حياة جميلة . ولذلك **فان القصائد هى عذاباته الشكلية أو سجل عذابه مع الشكل** . ولكنه يريد أن يفهم عنه للمرة الأولى والأخيرة أن الشكل يعذبه لأنه يطالبه بملاءمة التغيرات التى تطرأ على فكره ووجدانه . واذا كان كفنان قد حقق أى تقدم يذكر ، فهو يتمنى ألا يكون لهذا سوى معنى واحد ، وهو انه كانسان قد استطاع أن يبلغ شيئا من الكمال . **لقد نضجت رجولته وسط أحداث غير عادية لم يقف بعيدا عنها أبدا .** وهو وان لم ينكر أن الأدب يتجه الى العام ، فقد رأى على الدوام انه حيث ينشأ شىء ذو بال ، فان العام من خلال شعور تاريخى فعال ، لابد أن يلتقى فى النهاية مع صوت الشاعر الوحيد » ..

يقول أنجارتى كذلك عن نفسه انه لما كان الذئب يفقد جلده ولا يفقد رذيلته ، فانه يراجع قصائده وينقحها مع كل طبعة جديدة لأحد دواوينه . والحق أن شعره يتميز بهذه الصفة النادرة ، **الا وهى البحث عن الجوهر وابرازه** نقيا خالصا بريئا كالبللور . وهو يسعى جاهدا الى أدق تعبير ممكن وأقربه الى الطبيعة والاقناع ، كما ينشد النغم المتسق ، ويلون القصيدة بجرس موسيقى يوحى بالشعور الذى يحاول نقله الى القارىء ، مما يستحيل بالطبع على كل ترجمة .

اشتهر عن انجارتى بحق أو بغير حق أنه شاعر غامض ملغز ، بل مؤسس دعوة الى الألغاز . ولكن من يقرأ شعره لن يفهم هذا القول ولن يستطيع ان يصدق كل ما فيه . فلنحاول الآن أن نتدبره معا ..

يعرف القارىء من النماذج السابقة أن أشعار أنجارتى تتميز بالتركيز البالغ . فالكلمة كما يقول بنفسه هى شق أو صدع قصير للصمت . انها شذرة تقف وحيدة مرتعشة أمام عالم الأسرار الذى لاتكاد تلامسه الا من بعيد، وبين الصمت الذى لا يلبث ان يطبق عليها . **وكل قصائد أنجارتى تتفق فى هذا الطابع الذى يميزها ويجعل منها شذرات لم تتم** ، ويتضح هذا بوجه خاص فى قصائده المركزة القصيرة التى يعد أستاذا فيها مثل لوركا ، والتى سنعود اليها بعد قليل .

ولا يصح أن نحاول فهم قصائد أنجارتى من ناحية المضمون فكثيرا ما يصيبنا الذهول لأنها لا تتضمن أى شىء أو لأننا لا نستطيع فى بعض الأحيان أن نفهمها على الاطلاق. والواجب أن ننظر الى كلماتها كصيغ صوتية أو أشكال نغمية تخلف وراءها صدى ساحرا . ولنتأمل احدى قصائده الحرة لنرى كيف يبدو هذا الغموض الذى أشتهر به شعره عن حق أو غير حق كما قدمت . انها قصيدة الجزيرة التى ظهرت فى سنة ١٩٣٣ فى ديوانه عاطفة الزمن . لنقرأها أولا قبل التعليق عليها :

هبط الى شاطىء ، كان يسوده المساء الأبدى
من غابات متفكرة سحيقة القدم
وتوغل بعيدا ،
وجذبه حفيف أجنحة ،
صعد من خفقة قلب الماء الصارخة
ورأى شبحا (يسقط ثم يعود فيزدهر) ؛
وحين استدار ليصعد ،
رأى أنها كانت حورية بحر ، وكانت تنام
منتصبة وهى تعانق شجرة دردار .

فالقصيدة تتكلم عن حدث ما ، فى جمل متموجة بالغة القصر ليس فيها أثر للأنا . انها تتكلم عن شخص

فتقول « هو » . **ولكن من هو هذا الشخص ؟** لن نتلقى جوابا . فالضمير غير محدد ولا معروف . ويزيد من هذا الغموض ان العبارات قد رصت بغير علاقة تربط بينها . وجمعت صورا من الحياة الرعوية التى طالما تغنى بهـا الشعراء وحنوا اليها كالجزيرة والغابات وحورية البحر والراعى والماشية . ولكننا سنسأل انفسنا حين يذكر العذارى : أى عذارى هؤلاء ؟ غير أن الحدث يتوقف هنا ويظل شذرة لا سبب لها ولا هدف . ومع الخاتمة تزداد مجموعات الكلمات شذوذا وبعدا عن بعضها البعض :

الأغصان قطرت
مطرا كسولا من النبال
الماشية نعست
تحت الوداعة الناعمة
ورعت (قطعان) أخرى الفطاء المضىء ،

ولكن أين وصل الآن ذلك الشخص ؟ ان الخاتمة التى تشبه السكون قد أنستنا بداية الحدث ، وكأن لم يكن له ولا لصاحبنا القديم وجود ولا معنى . واذا أمكن ان نجد للقصيدة مضمونا فهو فى اتجاه حركتها : وصـول ولقاء وهدوء . وكلها حركات مجردة لا تعنى شيئا غـير نفسها ، مشبعة بسر ذلك الحدث الغامض الذى تظهـر على سطحه . فاذا جاءت الخاتمة لم تحل هذا السر بل اضافت اليه جديدا . صحيح أن الحركة ستنتهى بالهدوء والهمود ، ولكن تنافر الصور فيها **(يدان كالزجاج)** يشير الى مستوى أعلى من الغموض تصنعه اللغة نفسها .

طبيعى أن مثل هذا الغموض له سحره ، كما أن له عند الشـاعر العظيم ما يبرره فى النغمة أو الصـورة أو الرؤية . غير أنه قد يصبح لدى العاجزين من الشعراء ميدانا للادعاء والثرثرة السخيفة ، أو للتهكم والسخرية عند القراء . ومنذ سنوات عهـد بعض هؤلاء القـراء فى استراليا الى دعابة خبيثة **تشبه عندنا ما سمى بفضيحة اللامعقول ومسرحية دورنمات المزعومة ، فالفوا أبيـاتا لا معنى لها ونسبوها الى عامل مناجم مغمور ، زعموا من باب الاحتيـاط انهم وجدوها فى اوراقه بعـد موته . وراح النقاد يشيدون بعمق هذه الأبيات ويبكون موهبة الفقيد ...**

من الجزئى المحدود الى الكلى العام

هل ننتهى الآن الى القول بأن شعر انجارتى شعر غامض وصعب ؟ ان القارىء لن يستطيع ان يقراه بسهولة . ولكن هذه الصـعوبة عنصر مشـترك بين الشعراء المحدثين . وستقابله الغاز كثيرة تستعصى على المنطق والعقل ، ولكنه سيحس انها ليست الغازا مستعصية ، بل تتصل بلغز الحياة والكون نفسه ، بحيث يمكننا أن نقول انها الغاز من النوع الذى لا يحتاج الى حل ، أو الذى يجعل الشعر « **سرا مكشوفا** » على حد تعبير **جوته** فى ديوانه الشرقى ، وهو اقصى ما يمكن أن يصل اليه شاعر . انه شعر سـاطع البريق ، خفيف حر ، متألق لا تحتمل الكلمة فيه معنيين ، جميل وصاف كحبات البللور . ولا يمنع هذا بالطبع أن يكون هذا الشعر عسيرا على الفهم ، وبما لأنه يقذف بنا فجأة بعباراته المركزة الشديدة الايجاز الى قلب الوجود . وماذا نقول فى قصيدة تتألف من كلمتين اثنتين ، ويمكن أن تصبح حجرا يلقى فى دوامة نفوسنا فيهزها ويثيرها الى آخر العمر ؟ ماذا نقول فى قصيدته المشهورة « **صباح** » التى تتكثف فى هاتين الكلمتين : أستضىء باللانهاية ؟ التى حار كل المترجمين الأوروبيين فى نقلها الى لغاتهم وحرت معهم كيف أنقلها اليك ؟ ! هل نعبر عنها تعبيرا آخر فنقـول « نفسى تشرق **باللا محدود** » أم نقول : « **يغمرنى نور الكون الهائل** » ؟ ان هذا كله لا يغنى ولا يفيد . فالمهم أننا نحس بالاحساس الفاجىء الذى أراد الشاعر أن ينقله الينا ، ونرتعش ارتعاش القطرة التى عانقت البحر . خذ أيضا هذه القصيدة بعنوان « **أبدى** » :

بين زهرة مقطوفة وأخرى مهداة
عدم لا يوصف .

أو هذه القصيدة « **كون** » :

من البحر
صنعت لى
نعشا من النضارة

او هذه « **لعنة** » : **حبيسا بين أشياء فانية**
(كذلك ستفنى السماء (ذات النجوم)
ما الذى يجعلنى نهما الى الله ؟

الا تحس فيها صرخة المخلوق حنينا الى الخالق ؟ الا تشعر بالألم الفردى يتحول الى الم كونى عام ؟ حتى القصائد القصيرة أو الطويلة التى نتصـور انها تصف الطبيعة انما تلمس المرئيات لمسا خفيفا فترتعش أمامنـا أو تشهق كالمولود الجديد أو كالمحتضر . هذه مثلا قصيدة « **غروب** » :

احمرار السماء
يوقظ واحات

مكتبتنا العربية

لراعى الحب

أو هذه الذكرى من افريقيا :

الشمس تقهر المدينة

العين لا ترى شيئا

ولا القبور نفسها تقاوم طويلا .

أو « **ليلة مايو** » التى لا تزال ، كقصائد كثيرة غيرها، تحمل انطباعات شبابه عن بلادنا :

السماء تضع

على رءوس المآذن

أكاليل نور

أو هذا المساء : **حاجز من الريح**

كى يسند حزنى

فى هذا المساء .

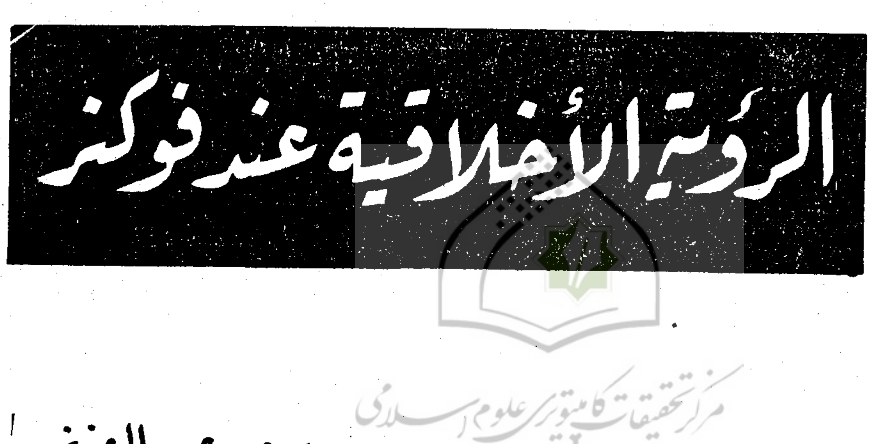
ولا أحب ان استسلم اكثر من هذا لاغراء الشعر .. فتكفى هذه النماذج القصيرة للدلالة على أسلوب شاعرنا ودقته الرياضية فى اختيار الألفاظ واكتفائه بأقل قدر ممكن من الكلمات التى تحمل أكبر طاقة ممكنة من المشاعر والمعانى . ولا نستطيع بالطبع أن نقول انه شعر سهل . غير أن صعوبته لا تجيز لنا مع ذلك أن نصفه بالغموض ، لأن الغموض يتصل كما قدمت بتشويش الفكرة أو تشتت الاحساس أو تعقيد البنية اللغوية والنحوية أو غرابة المصطلح الجديد أو الخروج المتعمد على المألوف فى ترتيب عناصر العبارة وتسلسل الأفكار والأبيات فى القصيدة الواحدة .

تيار شعرى جديد

من العسير علينا أن نقدر مكانة انجارتى فى الأدب الايطالى الحديث ، واختلاف النظرة اليه بين المتحمسين له والساخطين عليه . ذلك ان النقد الأدبى فى بلد من البلاد يرتبط بظواهر وظروف يصعب تقديرها فى بلد آخر. فقد ننقل شاعرا أو أديبا أجنبيا الى لغتنا ونقيسه بمقاييسنا فنقبل عليه ونعجب به . ولكن من النادر أن نتبين حقيقة تيار أو حركة أدبية ، واذا حكمنا عليها فان أحكامنا ستثير الدهشة عند أصحابها الأصليين أو قد تثير الضحك والرثاء . — وما أشد ذهولنا حين نطلع مثلا على ما يكتبه الأجانب عن أدبائنا الكبار أو حين نلاحظ كيف يعجزون عن الاحساس بالجو الأدبى الذى نعيش فيه ! — ومع ذلك كله فنستطيع أن نقول ونحن مطمئنون ان أنجارتى يعد عند فريق كبير من أهله أكبر شاعر بعد « **جبرييل دانتزيو** » ، والجميع يتفقون على أنه خلص القصيدة فى بلاده من أثقال البلاغة والزخرف والتكلف . وكل من يقرأ له سيتذوق بنفسه نضارة شعره ورقته وعفويته ، وسيتفق على أنه من هؤلاء الشعراء الملهمين الذين يصدق عليهم القول بأنهم أعادوا الى الشعر بدائيته الأصيلة وبراءته المفقودة ، وطرقوا به أبواب السر العظيم.

لنكتف اليوم بهذا القدر عن انجارتى الى أن نيسر لنا المراجع الكافية لدراسته . ولنختم حديثنا عنه وعن ظاهرة الغموض بقولنا **انها تعبر أفضل تعبير عن احدى مفارقات الشعر الحديث** . فاذا كان الغموض هو **«أوضح»** ظاهرة فى هذا الشعر ، فان هذا الغموض ينبغى أن يظل غموضا واضحا أو وضوحا يكسوه الغموض . وليصدقنى القارىء فأنا لا أتلاعب بالألفاظ . وانما اريد ببساطة أن القصيدة الحديثة — عند شاعر جدير بهذا الاسم ! — أشبه بالبرق الخاطف ، لا تضىء الا لتخبو ، ولا تخبو الا لتضىء . وما دامت تكشف لنا فى الحالين عن سرنا وسر الوجود أو تحاول الكشف عنها ، وما دامت تطرح عنها أعباء مئات السنين من تكلف وبلاغة وطنطنة وقواعد وتقربنا منه ، فهل يصح بعد ذلك أن نضيق بهذا الغموض الأصيل ؟! وهل نطلب الكثير لو تمنيناه لشعرائنا الذين تعقد اللغة والوطن عليهم أكبر الآمال ؟!

عبد الغفار مكاوى



سعد عبد العزيز

ربما يكون من الصواب أن نتصور النقد على أنه « **عملية اكتشاف** » ٠٠ فلا يصح أن يقف الناقد عند حرفية النص ، ولا يصح أن يلتزم بتفسير مادته تفسيرا ظاهرا ، فيكتفى بالشرح والايضاح ، وانما عليه أن يتجاوز ذلك ، فيسعى جاهدا الى كشف خبايا « العمل الفني » مستبطنا أسراره ، مستنبطا الحقائق الجمالية والانسانية التى يحملها فى جوفه ٠٠ وبالتالى على الناقد أن يقوم بعملية تحليلية تركيبية يرمى من ورائها الى استخلاص جزئيات الرؤية التى يتعرف بها على طبيعة العمل الفنى ، مؤلفا بين هذه الجزئيات فى وحدة كلية مكتملة ٠٠ **بذلك يمكن أن نتذوق ويمكن أن ندرك فى آن واحد** ٠ ففى ضوء هذه الرؤية الجديدة التى يقدمها الفنان والناقد معا ، يستطيع الانسان أن يعمق وعيه بالواقع وأن يعى الوجود فى صور جديدة ٠

قضية الانسان الزنجى

وجدير أن نفعل ذلك بالنسبة «**لوليم فوكنر**» الذى يعتبر بحق ظاهرة فذة فى عالم الرواية المعاصرة ٠٠ فهو الكاتب الذى استطاع أن ينقل الينا صورة صادقة كاملة عن الحياة فى الجنوب الأمريكى ، وعن الصراع الذى لا يزال ينشب أظافره فى ذلك العالم المحلى الذى أطلق عليه اسم « **عالم اليوكناباتاوفا** » ٠٠ وهو عالم خيالى أسطورى يقع على نهر المسيسبى فى الجنوب ، حيث يعيش الزنجى والأبيض فى حال من التناحر والقهر والارغام ٠

والحقيقة التى لا جدال فيها ، أن «**وليم فوكنر**» قد تعاطف ــ منذ صباه ــ ومأساة الزنوج ٠٠ فقد عاش بينهم ، واعترك الحياة معهم ، فكان ينصت الى ثرثرتهم ، ويرهف السمع الى ما يسردونه من

«كان وليم فوكنر يعيش عصره ، وكان يعي مايدور في جوف هذا العصر من صراعات ومحن وآلام ، ويقينا أن أعماله كانت أصدق تعبير ، وأقوى شاهد على إدانة هذا العصر» .



أحاديث ، وأساطير ، وحكايات شعبية ، ويبدو أنه قد تأثر بجوهم المفعم بالخرافة ، والأحلام ، والرؤى ، وانطبعت آثار هذا الجو فى أعماله ، **فكان موضوع الزنوج بمثابة المادة التى نحت منها أشكاله الروائية ، حتى أنه يمكن القول بأن عملا من أعماله لا يكاد يخلو من التوتر الدرامي الذى يصدر عن الصدام المستمر بين الزنوج والبيض ..** ومن المؤكد أنه ما من كاتب أمريكى منذ « **هنرى جيمس** » حتى الآن ، استطاع أن يقدم الينا حشدا ضخما من الشخوص الزنجية مثلما فعل وليم فوكنر ، وليس من المغالاة أن نقول أن هذا الكاتب قد يفوق جميع الكتاب الأمريكيين ، فى دقة تعبيره واهتمامه بشكل الأماكن ، وتسجيله للتغيرات المناخية ، واحصائه للجزئيات التى تحيط بكل موقف .. فلا غرابة أن تكون الكلمات عند كاتبنا هى الأشياء التى يضمها ذلك

العالم الغريب ، وهي الصور ، والألوان ، والظلال ، وهي الأرض الصلبة وما يجرى عليها من أحداث ومآس وآلام ، ولا غرابة ، اذا رأينا المكان ، والمضمون ، والصياغة ، قد استحالوا عنده الى كل موحد محكم .

لقد أمكن لهذا الكاتب أن يقدم الينا شخصيات انسانية فريدة تتسم بالحيوية والغزارة ، والديناميكية ، ونحن نلمس هذه الخصائص حين نلاحظ هذه الشخصيات وهي تتحرك وتسير أمامنا عبر الطبيعة الساحرة التى يضمها عالم « **اليوكنا باتا وفا** » .. فهى شخصيات كثيفة مليئة لا يمكن أن تخذلنا ، ذلك لأنها تتخطى دائما حدودها الخيالية ساعية الى تحقيق وجودها فى عالم الواقع ، **قادرة على البقاء فى الذاكرة دائما وأبدا** .. فنحن لا نحتفظ بأنماطها السلوكية أو النفسية أو الاجتماعية فحسب ، وانما فى مقدورنا أن نتذكر ما تتميز به من ملامح خاصة ، فلا يغيب عنا تصورنا لطبيعة حركاتها ، وتصرفاتها ، ونبرات صوتها ، ونوع ملابسها ، ذلك لأن كاتبنا يتعمد هنا أن يستغل موهبته فى تكثيف الصور الحسية ، والبصرية ، واللمسية ، والسمعية ، التى تقودنا بدورها الى تلمس الحياة الباطنة التى تنتمى اليها هذه الشخصيات .. ومن ثم نلاحظ أن كل خطوة من خطوات الخادمة الزنجية العجوز « **دلسى** » وهى تصعد سلم منزل « **كومسون** » انما تنبىء باتهام .. ومن خلال رؤيتنا لسلوك « **بوبى** » وهو يعكف على ملذاته الجنسية يمكن أن ندرك أنه يمثل بؤرة الرذيلة .. ونستشف من لهفة « **لينا جروف** » وهى تتجول عبر الريف ، أنها تبحث عن الرجل الذى غرر بها .. أما تحدى الشاب الزنجى « **لوكاس بوشامب** » للمجتمع الأبيض فيدلنا على مدى ما يحسه من اعتزاز وكبرياء .. وتوميء خطوات «**منك سنوبس**» الثقيلة المتعثرة وهو يتجه الى مدينة « **ممفيس** » الى قسوة ما عاناه من عقوبة القتل حيث قضى اثنين وثلاثين عاما فى السجن .. وحين يستاء « **ايزاك ماكاسلين** » من مجتمعه الذى استشرى فيه الانحلال والفساد نجده يعتصم داخل معسكر للصيد وكأنه يشير بذلك الى استنكاره لاهدار الفضائل .

فوق ذلك ، نلاحظ أن فوكنر يمتاز بقدرة على التنوع والتعدد فى التعبير الدرامى ، فهو لا يخضع فى كتاباته للسير على وتيرة واحدة ، ولا يثبت عند نمط انفعالى محدد وانما نجده يتخطى ذلك معبرا عن جميع الانفعالات الانسانية .. فاذا كانت « **الصخب والعنف** » تنطق باليأس والقنوط ، فان « **أبسالوم .. أبسالوم** » تعبر عن الجنون .. واذا كانت « **القرية الصغيرة** » تفيض بروح الفكاهة والسخرية ، فان « **الدب** » توحى الينا بالقلق والحيرة .

ومن الحقائق التى نود أن نذكرها فى هذا الصدد ، أن « **فوكنر** » انما يلتزم فى جميع أعماله الروائية بالتقاليد الكلاسيكية للرواية ، ففى هذه الأعمال يتوافر الخيال ، والصراع الدرامى ، والشخصيات الحية ، والسرد المتدفق ، والحركة التى تدفع العناصر الى النمو والبناء والاكتمال .

عالم اليوكنا باتاوفا

على أنه من الضرورى ، لكى نكشف النقاب عن أسرار هذا الكاتب ، ولكى نحدد طبيعة رؤيته الاخلاقية ، أن نسلط الضوء على عالم « **اليوكنا باتاوفا** » .. وهو عالم البرارى الذى تصل رقعته الى ما يربو على ألفين وأربعمائة ميل مربع ، كما يبلغ عدد سكانه نحو ١٥٫٦١١ نسمة .. منهم ٦٫٢٩٨ أبيض ، ٩٫٣١٣ زنجيا .. وقد يكون هذا الاحصاء ضربا من الخيال الآن ، لكنه يطلعنا ــ على أى حال ــ على مدى اهتمام فوكنر بناحية التركيب السكانى الذى يخص ذلك المكان الذى قضى فيه الكاتب أغلب أيام عمره .. ورغم ما يحتوى عالم « **اليوكنا باتاوفا** » من أرض مزروعة بالفقر والبؤس والاملاق ، فانه لا يخلو من

وجود بقايا طبقات من الأثرياء ماثلة فى حفنة من الاقطاعيين والتجار ٠٠ لكن ذلك العالم كان يخلو من وجود بروليتاريا صناعية وكان يخلو من أى فئات مثقفة مترابطة ٠٠ ومن ثم فالصراع الدرامى فى عالم « اليوكنا باتاوفا » لا يصدر عن صدام بين طبقات تعى أدوارها الاجتماعية والتاريخية ، وتدرك معنى الصراع من أجل الحفاظ على مكاسبها ومنافعها الخاصة ، **وانما يبين لنا أن كاتبنا يرتكز اهتمامه هنا على الصراع العنصرى والأسرى ،** فلا غرابة اذا قلنا أن العشيرة ، لا الطبقة انما هى التى تشكل الوحدة الاجتماعية الأساسية فى عالم فوكنر ٠٠ ففى هذا العالم نجد الاحساس بقداسة التاريخ والأسرة والأجداد ، ونجد فيه الاعتزاز بالنفس ، والكرامة والشرف والتقاليد ، فهذه

كان يحتضر وينهار ، يئول بناؤه الى السقوط ٠٠
لقد رأينا « فوكنر » يقوم بتركيز شديد على تلك الأسر الكبيرة العريقة التى كانت تمثل قمة الاقطاع ، مثل أسرة « **كومسون** » ، وأسرة « **سارتوريس** » وأسرة « **ماكاسلين** » ٠٠ ، ورغم أن تلك الأسر كانت على درجة واحدة من الثراء والجاه والنفوذ ، فانها كانت لا تتوافق فى طبيعة تكوينها ، ونوع استجابتها للحياة العصرية ، فمثلا نجد أن أهم ما يميز أسرة « **سارتوريس** » انما هو طابع الشجاعة والاندفاع ، والتدمير الذاتى ، ونجد « **آل كومسون** » يتسمون بالتحلل المأساوى العنيف ، أما أسرة « **ماكاسلين** » فقد كان يسيطر على أفرادها الشعور بالذنب الذى كان رد فعله يتمثل فى التفكير عما أرتكب فى



جميعا تمثل أقوى الدوافع التى تحرك الناس وتدفعهم الى التلاحم والتناحر والقتال ، وفى هذا العالم الذى يتعلق فيه الحاضر بأذيال الماضى نجد عددا ضخما من الأسر المتنافرة التى لا تتجانس فى طبيعة مشاربها وتفكيرها وتصورها للأشياء ٠٠ فكل أسرة من تلك الأسر انما تمثل وحدة منفصلة لا ترتبط بغيرها بأى رباط ، كما أنها تمثل نوعا فريدا من السلوك الانسانى الذى لا يمكن تفسير مغزاه الا فى ضوء قانون أخلاقى خاص به ٠٠ ومن خلال تفتت تلك الأسر ، وتفسخ كيانها ، **يحاول « وليم فوكنر » أن ينقل الينا صورة مكتملة لعالم الجنوب التقليدى التراجيدى الذى**

الماضى من شرور وذلك عن طريق البذل والتضحية والبطولة والاستشهاد ٠٠ أما فئات الفلاحين الفقراء فقد كانت تبدو فى نظر « فوكنر » وكأنها لا تلتزم بقيم أخلاقية ثابتة ، **الأمر الذى جعله يصور حياتهم المقلقلة وكأنها ضرب من الفوضى والتمزق والارتباك ٠**

وجدير بنا أن نذكر أن الطبيعة تلعب دورا دراميا هاما فى أعمال كاتبنا ٠٠ فعالم « اليوكناباتاوفا انما يحفل بمشاهد الطبيعة التى تمثل عنصرا ثابتا متكررا فى ثنايا أعماله ٠٠ وهى تبدو أحيانا فى شكل حلية أدبية ، أو متعة حسية

تثير فى نفوسنا احساسا بالبهجة والفرح ، ولعل ذلك يدلنـــا على مدى انفعـــال « وليم فوكنر » بالطبيعة ، فقد كان جلال الطبيعة يوقظ فى نفسه نوعا من التأمل الفلسفى ، تماما كما كان يحدث عند « **توماس هاردى** » ، وكان ابتهاجه بالأرض المزروعة يدفعه الى التعبير عن جمال التنســيق والانسجام الذى يذكرنا بقصص « **جورج اليوت** » وهو يرى أن هناك انفصالا جذريا بين الانسان من جهة ، والعالم الطبيعى من جهة أخرى ، وأنه من الصعوبة بمكان التوفيق بين الاثنين وربطهما برباط واحد ٠٠ فالانســـان المتحضر يأبى الا أن يعلن الحرب ضد الطبيعة ، فهو لايدخر جهدا من أجل تشويه ملامحها وازالة صورها والعمل على ابادتها شيئا فشيئا حتى يتحقق محوها نهائيا ٠٠ ومن ثم نجد « وليم فوكنر » **يثور على هذه الحضارة المادية التى تفسد الحياة الفطرية وتعكر صفوها** فهو يرى أنه فى البـــدء كانت البرارى ٠٠ فهى الأصل ٠٠ وهى المصدر الأول للحيـــاة والحركة والحرية والبراءة ٠٠ لكنها لم تدم طويلا فسرعان ما اقتحمتها المجتمعات الحديثة التى راحت تعمل على تقويض شكلها وعلى طمس معالمها ٠

بين ما هو طبيعى وما هو اجتماعى

ولا ريب أن استيطان البرارى ، والعمـــل على ابادتها انما يعتبر عند فوكنر انتهاكا واعتـــداء سافرا ٠٠ فلم يستطع كاتبنا أن يقتنع بأن التغيير حتم على الأشياء ، وأنه ما من شىء يبقى ثابتا دون تبديل ٠٠ **والحق أن مأساة التغيير كانت بمثابة الدافع الذى يثيره ويدفعه الى التعبير** ٠٠ فقد كان يرقب تعمير البرارى بعين حزينة ٠٠ ذلك التعمير الذى كان يزحف أمامه فى تريث وأناة **حتى جاء وقت أمـــكن فيه اقامة توازن دقيق بين ما هو طبيعى ، وما هو اجتمـــاعى** ٠٠ وفى تلك الأيام استطاع الانسان أن يقيم أول مستعمرة فى عالم « اليوكناباتاوفا » وهى لا تعدو أن تكون مجموعة هزيلة من الكبائن البدائية الصنع ، كانت تبدو موزعة هنا وهناك ، وكانت تتضاءل جميعا أمام ضخامة الغابات ووحشيتها ، فلا يراها أحـــد الا ويتخيلها فى شكل دمى يلهو بها الأطفال ٠٠ ولقد ظلت الحياة الانسانية تنبض فى نطـــاق ضيق محدود ٠٠ فلم تكن شيئا مذكورا أمـــام حصار الطبيعة وعناقها ٠٠ **ولقد كان انســان البرارى أسعد حالا وأهدأ بالا اذا قيس بانسان الحضارة** ٠٠ ذلك لأن الغابات كانت تفيض بكل ما يحتاج اليه ٠٠ فحسب المرء أن يقف قليـــلا أمام باب بيته حتى يتيسر له صيد دب أو غزال أو ديك برى ٠

لكن حياة على هذا النحو لم تستمر طويلا ، فلم تقو على الصمود أمام قوى التقدم والتجديد ٠٠ وبالتالى لم تستطع البرارى أن تحافظ على طابعها الخاص ، فقد تنبأت قصص فوكنر بفنائها وزوالها ، ففى قصـــة « **الأوراق الحمراء** » ٠٠ يحـــدثنا « **ايزاك ماكاسلين** » عن مدى التغيير الذى طرأ على المجتمع فيقول عن الأمريكى الأبيض : « ٠٠ **ان** الحقول والغابات التى خربها ، وان أراضى الصيد التى عصف بها ، سوف تكون شاهدا على جريمته **وبالتالى على ادانته وعقابه** ٠٠ » ٠ وفى قصـــة « **الدب** » التى ظهرت فى نهاية القرن التـــاسع عشر ، يمكن أن نلمس ايقاع الزمن الماضى الذى يتردد صداه باستمرار ، والذى يتمثل فى ذلك العود المتكرر الى البرارى ، والى الحياة الفطرية الأصـــيلة ٠٠ لكن ذلك الايقاع سرعان ما يخفت ويضعف ويتضاءل ، ومن ثم نجـــد الكاتب هنا لا يدخر وسعا من أجل تأكيـــد ادراكنا لاتساع المساحة التى تفصل بين حياتنا العصرية وحياتنا الفطرية ٠٠ ففى قصة « **خريف الدلتـــا** » التى تصور العصر الحاضر ، رأينا البطل يســـتقل سيارته ويقضى الساعات الطوال فى التهام الطريق الذى أدى به فى النهاية الى بلوغ الغابات ٠٠ لكن ذلك الوضع لم يقف عند هذا الحد وانما سرعان ما تراجعت أراضى الصيد ــ وانكمشت الغابات وراحت تختفى تدريجيا على مر الأعوام ٠ وبالتالى اختفى معها امكان قيام حياة فطرية مستقلة كانت بالنسبة لوليم فوكنر بمثابة الأمل ، والهـــدف المنشود الذى كان يود أن يحققه ٠٠ **فقد كان هذا « الكاتب » يروق له أحيانا أن يلقى بنفســه فى جوف الطبيعة حتى يستغرق فى عالم من الفكر والتأمل والأحلام ٠٠ وحتى يحس بالمرح والألفة والجلال** ٠٠ ورغم أن الطبيعة تمنح حواســـنا اشباعا جماليا ، الا أنها كانت تمثل عند كاتبنا مهمة العودة الى عصر الأخلاقيات الريفيـــة فمن المؤكد أن فوكنر قد أراد أن يذكرنا ــ من خلال الطبيعة ــ بحلم الحياة الأولى ٠٠ ذلك الحلم الذى بدده انسان العصر فأقام فوق أنقاضه مجتمعـــا حضاريا جديدا ٠

مجتمع حضارى جديد

ويرى فوكنر أن هذا المجتمع الجديد لم يكن وحده المسئول عن انتهاك حلم الحياة الفطرية وانما كانت هناك المرأة التى يعتبرها هذا الكاتب عاملا هاما فى هذا الانتهاك ٠ فهى لا تزال تلعب دورا خطيرا فى هذا الصدد ٠٠ لهذا كان من النادر أن تخلو كتابات فوكنر من علاقات درامية بين الرجل والمرأة ٠٠ وكان من النادر أيضا أن يتوقف عن

توجيه اتهامه الى الجنس الذى يعتبره فى نظره أساس البلاء والشقاء ٠٠ فلا غرابة أن نجـده ينظر الى المرأة التى تنعم بالجمال والجاذبية بعين الشك والتوجس ٠٠ فلا توجد فى جميع قصصه امرأة غضـة ناضرة الا وتثير احساسا بالمرارة والحزن ، وان كنا نسـتثنى فى ذلك « **ليـنـدا سنوبس** » فى قصـة « **القصر الريفى** » ٠ وعلى ذلك نجد السيدات العجائز يحظين ــ عند كاتبنا بكل الاعجاب والاحترام مثل الآنسة «**روزا ميلارد**» والعمة « **جين دى برى** » ، و « **دلسى** » ٠٠ ويبرر فوكنر اعجابه بهؤلاء النسوة بأنهن قد انطفأت فيهن شعلة الجنس ، فصرن بعيدات عن القوى السحرية التى تجذب الرجال ٠٠ ولهـذا فهن لا يهددن ، ولا يشتركن فى الأذى ٠٠ وواضح أن احساس « فوكنر » بالنفور من « جسد المرأة » هنا ، لم يكن مجرد تعبير خيالى أو نزوة عابرة ، وانما هو احساس عميق قد تولد نتيجـة خبرته الخاصة بالمرأة ٠٠ تلك الخبرة التى جعلته يناصبها العداء ، فيتصورها على أنها مخلوق غامض مزعج عصى على الفهم ٠٠ ويكاد فوكنر يتفرد ــ عن بقية الكتاب الأمريكيين ــ فى تصوره للمرأة على هـذا النحو ٠٠ وفى قسوة حكمه عليها ٠٠ ولكى يقنعنا بوجهة نظره فى هذا الصدد ، رأيناه يضرب لنا المثل بنماذج مختلفة من النساء ٠٠ فيقدم الينـا شخصية « **سيسلى** » فى قصة « **أجر الجنـود** » فتبدو أمامنا كعـذراء لعوب ٠٠ ، وشـخصية « **باتريشيا** » فى قصة « **البعوض** » التى انعـدم فيها الاحساس الجنسى ومع ذلك كان سلوكها ينم عن خلاعة وعدوانية ٠٠ وشخصية «**تمبل دريك**» فى قصة « **المحراب المقدس** » التى تمثل بشاعة المرأة الحديثة التى يحتار المرء فى فهمها فهى ذات عينين باردتين آسرتين كما أنها على جانب كبير من التبهرج والانحلال النفسى والخلقى ــ الى جانب ذلك ، نجد فوكنر يعرض للفتيات اللائى لايرتكبن الخطيئة بدافع الحقد الشخصى ، وانما يدفعهن الى ذلك ، الاحساس بالآلية المتسلطة عليهن ٠٠ مثل « **شارلوت ريتنماير** » فى « **النخيـل البرى** » ، و « **لافرن شومان** » فى « **بايلون** » ٠

ويعتقد فوكنر أن القوة الدرامية التى تتميز بها شخصية المرأة انما تكمن فى تلك الخصائص المتناقضة التى تنطوى عليها ، فهى رغم كونهـا تبدو على جانب من الضـعف واللين والرهافة ، الا أنها فى حقيقتهـا ، مخلوق متمرد عنيـد مستبد ٠٠ ومن ثم لا يتردد كاتبنا فى التعبير عن هذه المشاعر فى أغلب رواياته ٠٠ فنجده يحدثنا عن شخصية « **ليناجروف** » فى « **بايلون** » فهى رغم مظهرها الذى ينم عن الخضوع والاستسلام ، لم تتورع ــ حين تأتيها الفرصة ــ أن تغرز مخالبها الفولاذية فى جسد رجلها الذى كانت تسـيطر عليه بدافع من التملك الغريزى ٠٠ ونجده فى « **أبسالوم ٠٠ أبسالوم** » يقود « **هنرى بون** » الى نتيجة مؤداها : « **انك لا تستطيع أن تهزم النساء** بأى طريقة ، وانك اذا كنت عاقلا ولا تميـل الى المتاعب ، فعليك أن تسلم بهذه الحقيقة » ٠

ولم يخل أسلوب فوكنر من الدعابة والسخرية فى معالجته لمشكلة المرأة ٠٠ ويمكن أن نلمس هذه الروح فى قصة « **كان** » حيث نجد البطل ــ وهو رجل أعزب ــ يدخل بمحض الصدفة ــ غرفة نوم ترقد فيها عذراء عجوز حيث كان من المحتم عليه أن يتزوجها ٠٠ انظر الى هذه الفقرة التى تصور هذا الموقف الطريف : ــ

« **لقد دخلت الى عرين الدب بمحض ارادتك واختيارك ٠٠ حسنا ، لقد كنت رجلا ناضجا ، وكنت تعرف أن هذا المكان انما هو عرين الدب .. وكنت تعرف أيضا طريق الدخول اليه والخروج منه ٠٠ وكانت أمامك فرصة الاختيار ٠٠ لكن كلا !! فحتم عليك الآن أن تزحف الى الداخل ، وأن ترقد الى جانب الدب ٠٠ وسواء علمت أن الدب كان بالداخل أو لم تعلم ، فان ذلك لم يغير من الأمر شيئا ٠٠** »

وفى ضوء ما سبق يتضح لنا أن « فوكنر » لم يصل فى تصوره لطبيعة المرأة الى قيمة أخلاقية موضوعية ٠٠ فرغم خصوبة خياله ، وسـعة ثقافته ، وشهرته العالمية ككاتب روائى من الطراز الأول ، فهو لم يستطع أن يكبح أحاسيسه المؤسية تجاه المرأة ٠٠ ومن الواضح أن موهبته قد خذلته فى التعبير عن حقيقتها ٠٠ **فلم تكن كتاباته فى هذا الصدد سوى مجموعة من الاسقاطات الخاصة التى تغلب عليها النزعة الذاتية المسرفة** ٠

الجدل الأخلاقى والدرامى

لكننا اذا أخذنا بالرأى الذى ينادى بأن الأدب انما هو تعبير عن الذات ، استطعنا أن نصل الى التبرير المنطقى الذى يفسر هذا الموقف المتزمت ٠٠ **فلو عرفنا أن نساء فوكنر انما يعبرن بصدق عن مرحلة انهيار الجنوب ، وعن الصدام العنيف الذى كان قائما بين قيم الحياة الفطرية الماضية ، وقيم المجتمع الصناعى الجديد** فى عالم « اليوكناباتاوفا »

ولو عرفنا ما أحدثه ذلك الصدام من ردود فعل كانت ماثلة فى اختـلاط الأشياء واهتزاز

الرؤية ، وضياع المعـــايير ، وانتشار الفوضى والفساد •• لو عرفنا كل ذلك ، لاستطعنا أن ندرك أن « وليم فوكنر » كان صادقا وأمينا فى تعبيره عن البيئة التى كان ينتمى اليها •• فلا غرابة اذا رأيناه يحدثنا عن التوجس ، والقلق ، والشك ، وعدم الثقة •• ولا غرابة اذا رأينـــاه ينظر الى النساء على أنهن الجنس الدنيوى ، اللائى يحمين الأطفال ، ويقيدن الرجال ، ويرمزن الى القوة التى تدفع الجنس الى البقاء ، فلا يقهر أبدا • فهن يتفنن فى تخليد النوع البشرى ، بصرف النظر عما يتورط فيه الرجـــــال من مآزق وآلام •• ولا يسعدن الا حين يخضعن الرجال لارادتهن •

وعلى هذا يمكن القول أن **الطبيعة ، والمجتمع ، والحرية ، والنساء** •• انما هم جميعا بمثـــابة نسيج المقدمة التى يفتح بها « وليم فوكنر » جدله الأخلاقى ، والدرامى •• فواضح أن الصـــدام الحتمى بين هذه العناصر المتناقضة انما هو الذى يولد الخبرة الانسانية ، وهو الذى يفجر الطاقات الدرامية عند هذا الكاتب •• وواضح أن الصدام بين الحلم والـــواقع ، أو قل بين الطبيعـــة ، والمجتمع ، انما يتمخض عنه ذلك الصراع العنيف الذى يبدو للعيان فى شكل دلالة توحى الينـــا بطبيعة الموقف الأخلاقى الذى ينتمى اليه فوكنر .. كما أنه يكشف عن طريقته التعبيرية الفريدة التى يستعين بها فى النظر الى الحياة •

ومن الهنات التى تؤخذ على « فوكنر » أنه غالبا ما ينزع فى كتاباته الى التجريد الفلسفى الذى يفرض عليه اسلوبا اخباريا مباشرا •• فالكتابة هنا تفقد قيمتها الفنية وتنزل الى مستوى السرد التقرير الفج .. وهذا ما يسىء الى فوكنر ككاتب روائى شهير •• لكن مهما يكن من أمر فقـــد استطاع كاتبنا أن يحرر الرواية الأخلاقية من كل ما يعلق بهـــا من عقم ووعظ وخطابة •• وأن يجعلها تنطق بأفكاره ومعتقداته •• **فمن خلال الرواية الأخلاقية يمكننا أن نطلع على طبيعـــة أحاسيس الكاتب وطبيعة خياله وايمانه بفـكرة القدر والمصير المحتوم الذى لا نجـــد منه فكاكا أو مخلصا** •

ونلاحظ أن فوكنر يولى اهتماما كبيرا بفكرة الشرف •• وهى فكرة تخلو من صـــفة التعريف أو التفسير •• فهى تبدو على جانب من الزئبقية يحول دون اخضاعها لمفهوم منطقى محدد •• فهى لا تعدو أن تكون عنده شـكلا أكثر مضمونا •• وفوكنر يؤكد ذلك من خلال هذه الفقرة ، التى تجىء فى ثنايا « **الصخب والعنف** » حيث يقول :

« **نقد وضع الجنرال « أندرو جاكسون » مصلحة الأمة فوق مصلحة البيت الأبيض ، ووضع مصلحة حزبه السياسى فوق كليهما •• ومن عجب أنه لم يضع فوق كل ذلك شرف زوجته .. فكل ما هنالك أنه يؤمن بالدفاع عن هذا الشرف سواء وجد أو لم يوجد** •• » •

ومن هنـــا يبدو « **مفهـــوم الشرف** » فى نظر فوكنر على أنه سلوك ارادى ظاهرى ، لا يأتيـــه الانسان الا من أجل المحافظة على كبريائه وسمعته وكرامته •• وبالتالى فهو سلوك يهدف الى الملاءمة مع البيئة الخارجية أكثر من الملاءمة مع عالم الانسان الباطنى •

معنى الرواية الأخلاقية

وتعتبر المسيحية ، احدى المصادر الأساسية التى يستقى منها « فوكنر » « **روايته الأخلاقية** » فقد كان الجنوب الذى نشأ فيه مهتما بالعقيدة المسيحية أكثر من غيره من منـــاطق الحيـــاة الأمريكية •• لكن نوع ذلك الاهتمام كان غريبـــا فريدا بالنسبة لكاتب شاب كان يتمرد على كل شىء •• وواضح أن « فوكنر » قد واجه المسيحية عن قرب أكثر من غـــيره من كتـــاب عصره الأمريكيين •• لكنه واجهها أساسا وهى فى حال من الاضمحلال ، ومن ثم كانت فكرة المسيحيـــة عنده لاتخرج عن كونها فكرة خالصة من الشوائب ، مجردة من التقاليد والطقوس الرسمية ، **بل لانغالى اذا قلنا انها فكرة مجردة أيضا من سياقها التاريخى وخصائصها المتوارثة** •• الأمر الذى جعلها لاتبدو عند كاتبنا الاكامكانية تصور ذاتى يتسم بالقداسة والرهبة •• ومن هنا فهو ينظر الى المسيحية نظرته الى ماضى الجنوب •• فنلاحظ أن أسبوع « **عيد الفصح** » انما يمثل عنده ، خلفية المأساة التى يعانيها « **كومسون** » أو قل يمثل عملية الصلب من أجل اغتيال « **جو كريسماس** » •

ومن المؤكد أن جميع مؤلفات فوكنر لا تكاد تخلو من الرموز والاشارات والايماءات التى نحت مادتها من الدراما المسيحية ، والتقاليد اللاهوتية ، فهذا الحشد من الشخوص التى تنطبع بنقـــاء السريرة ، والبساطة ، والتسامح مثل شخصية «**دلسى**» ، و «**بايرون بنش**» ، و «**ايزاك ماكاسلين**» يمكن أن ننظر اليه على أنه تجســـيد للفضائل المسيحية البدائية •• تلك الفضائل التى كانت سائدة على الخصـــوص بين الزنوج الريفيين فى الجنوب •

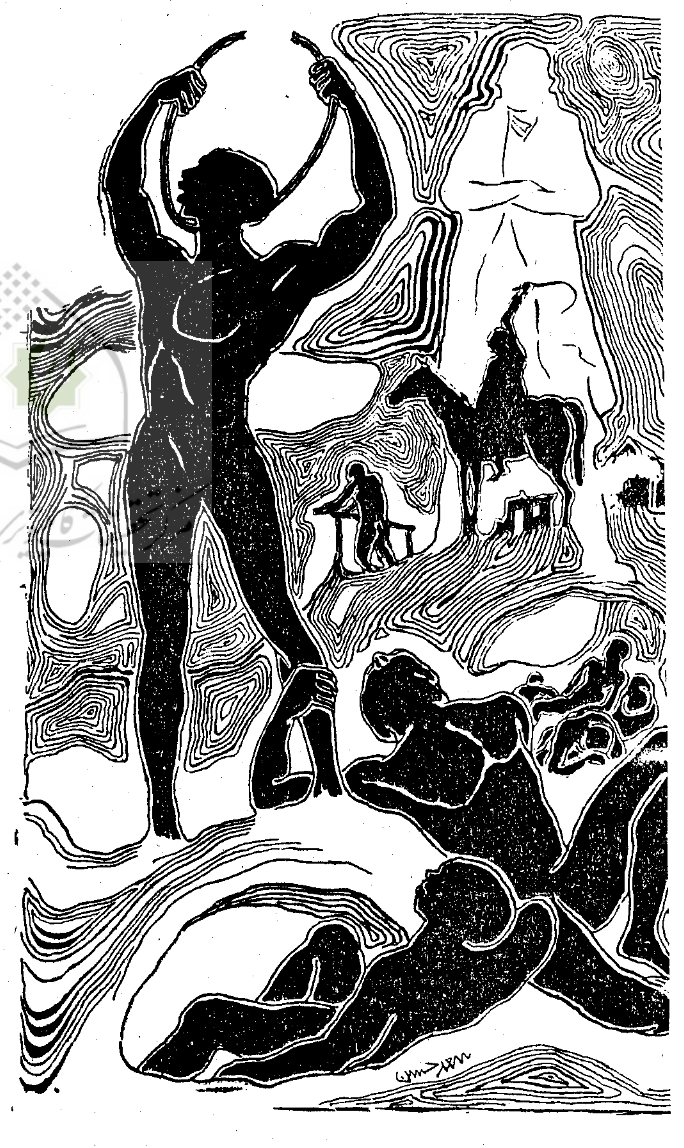
ولئن كان « فوكنر » يميل فى كتاباته الى تسجيل المواقف المتطرفة العنيفة ، وينزع فى

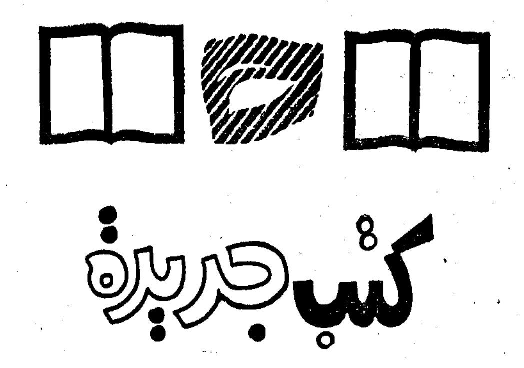
تعبيراته الى الدراما الحادة ، فانه لا يفعل ذلك الا عن رغبة في تأكيد ذلك الصراع الذي ينشب بين الشخصية الانسانية ، والقوة المناوئة لحريتها وآدميتها في عالم « **اليوكناباتاوفا** » . فهو يركز الضوء هنا على ما يتميز به الانسان من شموخ ومقاومة ، واصرار ازاء الضغوط الشديدة الملحه التي تأبى الا أن تفرض عليه الخضوع ، والهزيمة ، والفشل .. فهذه القوة التي تقف للانسان بالمرصاد ، وتحول دون تحقيق آماله وأهدافه ، فتسعى جاهدة الى مصارعته وتحطيمه واغتياله .. هذه القوة انما هي بمثابة اللعنة التي يفرضها « **القدر** » على شخصيات فوكنر .. فتظل تطاردهم في كل مكان ، وتستبد بهم حتى الموت .

فلا غرابة أن نجد « **كونيتن كومسون** » يقول لشقيقته في « الصخب والعنف » : « **لقد حلت بنا اللعنة التي لم نكن مسئولين عنها** » .. كذلك نجد « **ايزاك ماكاسلين** » يتصور اللعنة ماثلة في نسيج ذلك المجتمع الملىء بالثقوب والذي يسوده الظلام .. وفي « **بايلون** » نجد هذا المعنى ماثلا في هذه الفقرة التي جاءت على لسان شخصية المراسل حيث يقول : « **لا شيء يقتل الأمل الا ذلك الجهد المضني الذي يبذله الانسان من أجل أن يحصل في النهاية على شيء تافه ثم يسلم عينيه للنعاس من جديد** .. » .. وفي « **النخيل البرى** » نجد اللعنة عند « **هاري ويلبرن** » تتمثل في الرغبة الملحة في انبعاث الحركة العشوائية التي لا جدوى منها ومع ذلك فحتم عليها أن تواصل وتستمر دائما وأبدا .. كذلك يمكن أن نفسر في ضوء هذا المعنى شخصية ((**جوكريسماس**)) الذي ظل يناضل ضد لونه الأبيض .. والأسود .. وهما لونا والديه .. أما القس « **هاتياور** » فقد ظل عاجزا عن المعادلة والمواءمة بين طرفي نقيض هما : **حلم الانسان من جهة ، وواقعه المرير من جهة أخرى** .. كذلك نجد « **بايارد سارتوريس** » .. يتساءل عن مغزى الحياة فكم كان يؤرقه ألا يدرك للحياة معنى أو هدف .. ونرى « **كونيتن كومسون** » ينتهي الى الانتحار بدافع من تعذيب الضمير ..

وبعد ففي ضوء ما سبق يتضح لنا أن وليم فوكنر كان يعيش عصره .. وكان يعي ما يدور في جو هذا العصر من صراعات ، ومحن ، وآلام .. ويقينا .. أن أعماله كانت أصدق تعبير ، وأقوى شاهد على ادانة هذا العصر .

سعد عبد العزيز

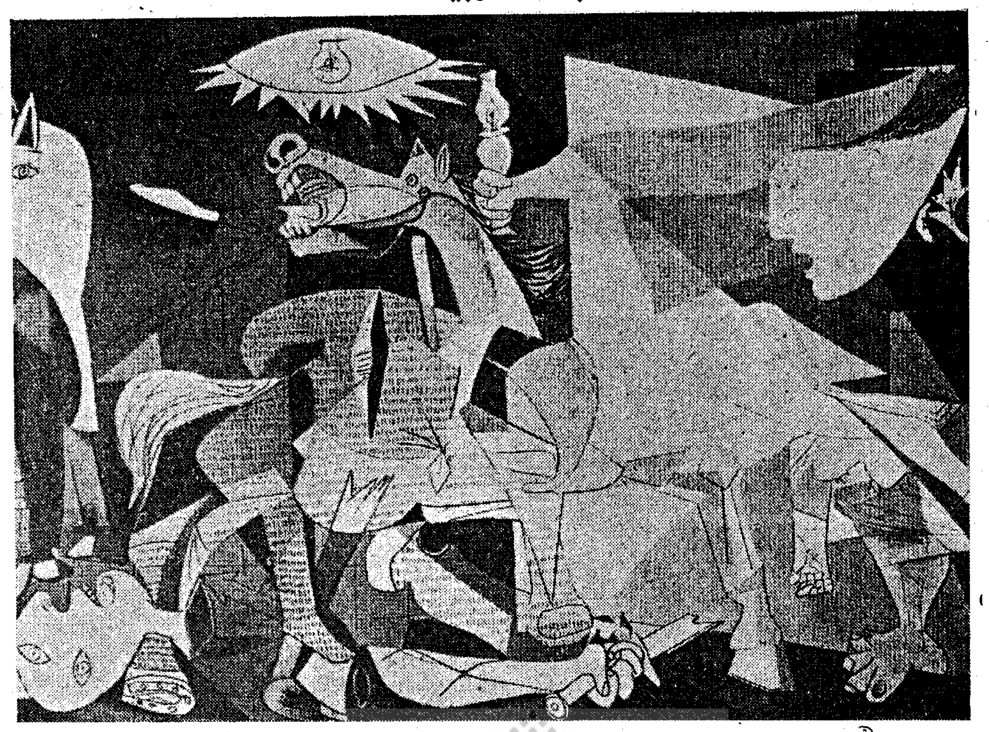






جلال العشرى

اذا كانت الواقعية بمعاييرها النقدية الكلاسيكية ، لم تعد تنطبق على أعمال فنان مثل بيكاسو ، أو أديب مثل كافكا ، أو شاعر مثل سان چون بيرس .. فما العمل اذن ؟ هل يتعين علينا أن نستبعد هؤلاء الفنانين العظام من عالم الفن بحجة أن اعمالهم غير واقعية ؟ أم الأفضل من ذلك أن نوسع من تعريف الواقعية على ضوء الأعمال المميزة لعصرنا ، وعلى نحو يسمح لنا باضافة هذه الابداعات الجديدة الى تراث الماضى ، وعيا بابعاد الحاضر واضاءة لرؤى المستقبل ؟

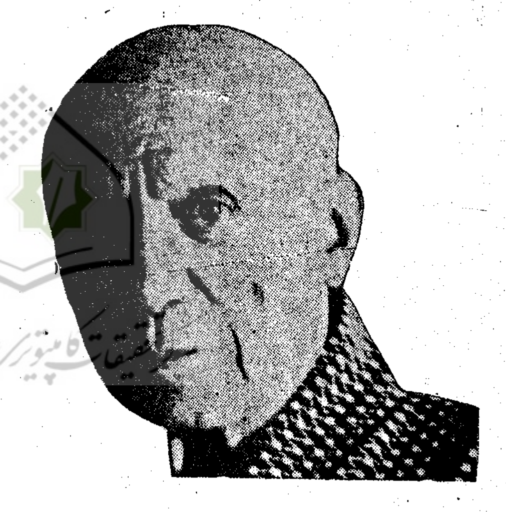


جرنيكا .. لوحة الثورة أو اللوحة الثائرة

كل شيء يتغير ، وكل شيء قابل للتغيير ، الانسان يتغير ، الواقع يتغير ، المجتمع يتغير ، الحياة تتغير ، الحقيقه ذاتها تتغير ، لان التغير فى ذاته هو الحقيقة ، فالتغير هو قانون الوجود، والوجود فى صحيحه حقيقة متغيرة وان العبارة التى أطلقها الفيلسوف الاغريقى القديم **هرقليطس** : « **أنت لا تنزل النهر الواحد مرتين لأن مياها جديدة تجرى من حولك أبدا** » لهى عبارة عميقة المغزى بعيدة المدى ، لأنه لولا التغير لم يكن شيء ، فالاستقرار عدم وموات ، أما التغير فصراع بين الأضداد ليحل بعضها محل البعض الآخر .. « **فالشقاق** » على حد تعبير هذا الفيلسوف « **أبو الأشياء وملكها** » .

هذه الحقيقة هى التى أدركها فيما بعد . وبعد مضى عدة قرون الفيلسوف الألمانى الحديث **هيجل** ومنها صاغ قانونه المعروف بقانون الأضداد ، ومؤداه أن العقل **أو** « **الفكرة الشاملة** » هو الحقيقة الموضوعية الكامنة وراء الظواهر ، وأن هذه الفكرة الشاملة تحكمها ثلاثة قوانين هى التى عرفت بقوانين الجدل الهيجلى ، وهى التى كان لها أكبر الأثر على الفلسفة الماركسية ، فاذا كانت الماركسية قد أحلت المادة محل الفكرة الشاملة واتخذتها أساسا تقيم عليه مذهبها الفلسفى ، فان أهم ما يميز هذه المادة هو نفسه أهم ما يميز « الفكرة الشاملة » سواء من حيث وجودها وجودا موضوعيا خارج وعى الانسان ، أو من حيث حركتها الدائمة على اعتبار أن الحركة هى شكل وجود المادة ولا يمكن للمادة





ب . بيكاسو

ان توجد بلا حركة ، وأخيرا من حيث أن مصدر هذه الحركة ليس خارجيا عن المادة ولكنه داخل فى صميمها ، فالصراع الداخلى هو الذى يدفعها الى الحركة والتغير .

الواقع والنظرية

والذى يهمنا من هذا كله هو أنه اذا كان الواقع فى تغير مستمر ، وكان التغير هو قانون الحياة سواء فى ذلك الحياة الطبيعية أو الحياة الانسانية ، فان النظرية التى هى انعكاس الواقع ومحاولة للتعبير عنه فى صياغة فكرية ، لا بد وأن تعكس ما يطرأ عليه من ظروف ، وتستجيب لما يحدث فيه من تغيير . هنا ، وهنا فقط يمكن للنظرية أن تحمل فى طياتها عناصر صدقها وضمان استمرارها ، لأنه لا معنى لنظرية جامدة تعبر عن واقع متحرك ، ولا معنى أيضا لأن يظل الواقع المتغير أسيرا لنظرية متحجرة ، فتغيير الواقع يستتبع بالضرورة مراجعة أصول النظرية التى جاءت أصلا لتعبر عن هذا الواقع ، ولا يعنى هذا تخطىء النظرية ، فان كان فلسفة علمية قادرة بمنهجها الجدلى على استيعاب هذا التغيير ، **وذلك على العكس من الفلسفات المذهبية المغلقة التى لا تستطيع بحكم منهجها الدوجماطيقى الا أن تتوقف مفسحة الطريق أمام الفلسفات الأخرى المضادة .. تماما كما حدث للفلسفات الآلية المتطرفة ، والمذاهب القائلة بالحتمية ، وسائر النزعات التى تحاول أن تقدم تفسيرا ميكانيكيا للواقع .**

لهذا كان أهم ما يميز النظرية الاشتراكية عن سائر النظريات المادية السابقة عليها ، **هو احتواؤها على قوانين الجدل التى تجعل التغير حقيقة طبيعية ترتكز عليها كل فلسفة علمية** ، كما تجعل الفكر الاشتراكى منطويا فى ذاته على مبدأ مراجعته وتعديله واعادة النظر فيه . **والواقع أن أصالة الفكر الاشتراكى وحيويته انما تقاس بقدرته على مراجعة أصول النظرية باستمرار ، على نحو يجعله مسايرا لحركة الواقع من ناحية قادرا على رفع أى تناقض قد ينشأ بين النظرية والممارسة من ناحية أخرى .**

واقعية بلا ضفاف

من فوق هذه القاعدة المنهجية الهامة التى كان لزاما على الفكر الاشتراكى أن يدركها ويعيها وهو بصدد تطوير ذاته مسايرة لحركة الواقع من حوله ، صدر هذا الكتاب « **واقعية بلا ضفاف** » للفيلسوف الاشتراكى روجيه جارودى ، اسهاما منه فى حل الأزمة المنهجية التى ظهرت على جبين الواقعية الاشتراكية ، والتى بدت معها وكأنها غير قادرة على استيعاب الأشكال الفنية الجديدة ، **سواء فى الشعر ، أو فى الأدب ، أو فى الفن التشكيلى .**

فاذا كانت الواقعية بمعاييرها النقدية القديمة لم تعد تنطبق على أعمال فنان مثل **بيكاسو** ، أو اديب مثل **كافكا** ، أو شاعر مثل **سان جون بيرس** .. فما العمل اذن ؟ هل يتعين علينا أن نستبعد هؤلاء الفنانين العظام من عالم الفن بحجة أن أعمالهم غير واقعية ؟ أم الأفضل من ذلك أن نوسع من تعريف الواقعية على ضوء الأعمال المميزة لعصرنا ، وعلى نحو يسمح لنا باضافة

هـذه الابداعات الجديدة الى تراث الماضي ، وعيا بأبعاد الحاضر واضاءة لرؤى المستقبل ؟

انه كائنـة ما كانت الاجابة على هـذين السؤالين ، **فان الأمر الذى لا جدال فيه أن الواقعيه الاشتراكية تعانى ازمة منهجية حادة لا بد من طرحها المناقشة بدلا من كبتها ، ولا بد من اجراء حوار نقدى بشأنها بدلا من أن تترك هذا فريسة لأعدائها الذين لا يتوانون عن ان يوجهوا اليها سهام النقد ويشنون عليها حرب الاتهامات** . ومن هنا كان تصـدى روجيه جارودى لتحمـل مسـئولية نقد النظرية الاشتراكية ، واعادة النظر فى أصول الواقعية بقصد مراجعتها وتعديلها فى ضـوء الواقع الجديد ، وهذا ما عبر عنه بقوله : ((**لقد اخترنا الطريق الثانى بمحض ارادتنا ، وعليه فقد اخترنا بالذات أعمالا حرمنا انفسنا طويلا من تذوقها باسم المعايير الضيقة للواقعية**)) .

ويبدأ جارودى مراجعته لأصول الواقعية الاشتراكية بمصـادرة على جانب كبير من الخطورة والأهمية مؤداها **أن الواقعية ينبغى أن تلتمس فى الابداعات الفنية ذاتها لا قبل ذلك ، أى أن تعريف الواقعية يكون من خلال الأعمال لا من خلال معايير سابقة أو أحكام جاهزة** .. ووجه الخطورة فى هذه المصـادرة أنها تجبر الكثيرين ممن ينسبون أنفسهم الى الماركسية على ((**غربلة**)) **الكثير** من الأفكار الدوجماطيقية الجامدة التى اعتبروها يقينا لا يقبل الجدل ، اما وجه الأهميـة فيها فيتمثل فى تنقيتهـا للواقعية من شوائب التطبيق العقائدى الجامد ، ومن الاستشهاد ((**بالنصوص المقدسة**)) التى تكتم الأفواه وتوقف كل حوار . وليس ادل على ذلك من المثل الذى يسوقه **اراجون** من ميدان الأدب عندما جمد دعاة الواقعية عنـد نصوص بلزاك التى استشـهد بها انجـلز ، وبمقتضاها رفضوا كل ما هو لغير بلزاك ، غافلين عن انه اذا كان انجلز لم يتكلم عن ستندال فذلك لأنه لم يقـراه ، **ولم يدرك هؤلاء أن المثل الذى ضربه انجلز ببلزاك ليس ((النص)) أو ((القول الفصل)) فى بلزاك ، بل مسلك انجلز ازاءه ، وأن الاقتداء بهذا المثل لا يجوز أن يتحول الى تلاوة لصلاة ، بل يعنى القدرة على استيعاب أفكار ماركس وانجلز فى مواجهة حدث آخر**)) .

والا فما قول دعاة الواقعية فى تلك الابداعات العظيمة التى وسعت من نظرتنا الى الواقع ، بل والتى فجرت ما فى الواقع نفسه من أبعاد جديدة ، ومع ذلك لم تنسب نفسها للواقعية ، ولم يقل أصحابها انهم واقعيين ، **وليس أدل على ذلك من الفنـان ماتيس الذى كان يقول انه ينطلق من الواقع ، وأنه لا يستطيع أن يستغنى عنه ، ومع ذلك لم يكن ينفوه بكلمة ((الواقعية))** .

على أن مصـادرة جارودى القائلة بأن ((**الواقعية تعرف بالأعمال لا قبل الأعمال**)) ، ليست المصادرة الفكرية الواقفة فى فراغ ، ولكنها تمتد بجذورها الى القضـية الأساسية فى المادة الفلسفية وفى الواقعية الفنيـة وهى ((**أن الوعى لا يحدد الحياة ، بل ان الحياة هى التى تحدد الوعى**)) .

وتأسيسا على هذه القضية الجدلية الهامة التى ينتفى معها أى نوع من الحتمية الآلية فى العلاقة بين الوعى والحياة ، يمكننا أن نحـدد علاقة العمل الابداعى بالوضع الطبقى للفنان من ناحية ، وبظروفه الاجتماعية من ناحيـة أخرى ، وبتأثيره فى حركة التاريخ من ناحيـة أخيرة .. فعند جارودى اننا ((**لا ينبغى أن نستنتج مفهوم أى انسان للعالم من خلال وضعه الطبقى**)) . وليس ادل على ذلك من كل منماركس وانجلز ، فقد كان ماركس من حيث أصوله الطبقية ، بورجوازيا صـغيرا كما كان انجلز من أبناء البورجوازية الكبيرة ، ومع ذلك فان تصورهما للعالم لا يمت بصلة الى وضـعهما الطبقى . ولكن هل معنى هـذا أن الوضع الطبقى للفنان لا عـلاقة له بابداعه الفنى .. سان جون بيرس مثلا باعتباره بورجوازيا كبيرا الا تؤثر أصوله الطبقية فى رؤيته الشعرية للعالم وفى تصوره الفنى للحياة ؟ الواقع أن العمل الفنى ليس رد فعل مباشر لظرف شـخصى أو عائلى بمقدار ما هو اجابة اجمالية على مجموع الأسئلة التى يطرحها على الفنان كل من عصره ، ووسطه العائلى ، وظروفه الاجتماعية ، وانتمائه الدينى ، وتحصيله الثقافى . وعلى ذلك يكون من التقصير الشديد فى راى جارودى أن ننظر الى اشـعار بيرس على أنها تعبير عن حالة نفسية مريضة عند بورجوازى كبير يحتل منصبا هـاما فى وزارة الخارجية الفرنسية .. والخلاصة أن دراسة العمل الفنى فى علاقته بالوضع الطبقى للفنـان ضرورية على الا تكون تفسيرا لأعمال الفنـان ولا حكما على قيمة أعماله .

ونفرغ من تحديد علاقة العمـل الابداعى بالوضع الطبقى للفنان ، لنرى على أى نحو ينبغى أن ننظر الى علاقته بالاطار الاجتماعى الذى يعيش

المبنية على المنظور ((**سوى حالة خاصة من حالات الواقعية**)) ، كما أصبحت أعمال بيكاسو ((**عبارة عن تخطى جدلى لهذه الحالة**)) . فهل نترك هذا كله ونحاول أن نقدم تفسيرا اجتماعيا لأعمال بيكاسو عن طريق الفوضوية الأسبانية ، والتحلل المعنوى المميز لمرحلة الامبريالية ، وظروف السوق الرأسمالية للتصوير الى آخر هذه المواضعات الاجتماعية التى تؤدى بنا الى القول بأن فن بيكاسو متدهور لأنه يكشف عن وجه البورجوازية المتدهورة ؟ .

بعد أن رأينا كيف ينبغى أن تكون نظرتنا الى علاقة العمل الفني بالوضع الطبقى للفنان من ناحية ، وباطاره الاجتماعى من ناحية أخرى ، نحاول الآن أن نعرف على اى نحو ينبغى أن ننظر الى العمل الفنى فى علاقته بحركة التاريخ . **ولمعرفة ذلك لابد لنا عند جارودى من التفرقة بين مهمة الفنان التى تختلف بالنوعية عن مهمة كل من المؤرخ أو الفيلسوف ..** فالواقعية لا تطالب الفنان بأن يعكس الواقع فى شموله فتلك مهمة الفيلسوف ، ولا تطالبه بأن يحدد المسار التاريخى لمرحلة بعينها أو لشعب بالذات، فتلك مهمة المؤرخ ، وانما يكفى العمل الفنى العظيم أن يكون مجرد شهادة جزئية للغاية ، بل وذاتية الى أبعد الحدود عن علاقة الانسان بالعالم فى فترة بعينها من فترات التاريخ . ((فقد يحس الكاتب مثلا ويعبر بقوة عن هذا المظهر أو ذاك من مظاهر الغربة دون أن تتكشف له أسبابها أو امكانيات تجاوزها ، فيظل أسيرها ، على أن ذلك لن يحول دون أن يكون كاتبا عظيما)) . **وهذا بعينه هوماحدث بالنسبة للأديب العظيم كافكا ..** فقد عاصر كافكا ثورة أكتوبر ، واطل براسه على التحولات الكبرى التى حدثت بعد الحرب العالمية الأولى ، ولكنه ظل حبيس ذاته ، أسير ما يعانيه من شعور بالاغتراب ، ومع أنه لم يستخلص من وعيه بظاهرة الاغتراب النتائج الثورية المترتبة على هذه الظاهرة ، الا أنه عبر عنها أروع تعبير فنى ، وبالتالى اصبح أدبه فيما بعد مطابقا للواقع التاريخى .. فهل يمكننا أن نرفض اليوم ما يمكن أن يصبح فى الغد تعبيرا عن الواقع التاريخى ؟ لا شك أن رفض الوطن الاشتراكى ((تشيكوسلوفاكيا)) لأعمال كافكا ، فضلا عن اساءته تقدير أعماله ، لدليل على أن هذا فى رأى أراجون ((**لا يمكن أن يقف على قدميه ويؤكد الثقة فى مستقبل الفكر الانسانى**)) .

ومن هنا كانت ضرورة الثورة على الواقعية الاشتراكية بمفهومها التقليدى القديم ، الذى ثبت على قوالب جامدة وأطر جاهزة لم تعد تساير



ف . كافكا

فيه ذلك الفنان . وعند جارودى ((**أن العمل الخلاق الذى يتم فى ظروف التدهور التاريخى لطبقة معينة لا يكون بالضرورة . عملا متدهورا**)) . وتلك نتيجة ثورية كان من الشجاعة أن اعلنها جارودى . فما أكثر الأعمال الفنية العظيمة التى انكرها غلاة الواقعية ممن نظروا اليها نظرة تقليدية حرفيه انتهت بهم الى تجريد هذه الأعمال لا من عظمتها فحسب بل ومن كل ما تنطوى عليه من قيمة فنية .. وأمامنا الانطلاقات الكبرى التى حققها بيكاسو فى مجال الفن التشكيلى ، فان ثورته على قواعد المنظور التقليدى ، وعلى مفهوم الحيز الذى ساد منذ عصر النهضة الايطالية ، استطاعت أن توسع من مجال رؤيتنا للواقع ، وأن تفتح الواقع نفسه على أبعاد أخرى جديدة ، وبذلك لم يعد المنظور التقليدى ومعه كل الروائع القديمة

الواقع فى تغيره المستمر ولا الانسان فى حركته المتطورة ، ومن هنا أيضا كان التصور الجديد للواقعية والذى قدمه جارودى انقاذا للنظرية من امرين كلاهما شر .. **أحدهما هو صراخ أعداء الواقعية ، والآخر هو الانتاج الرخيص لأدعياء الواقعية** ، ومن هنا أخيرا كانت ثورية الحدث الذى أقدم عليه جارودى باصدار هذا الكتاب « **واقعية بلا ضفاف** » وهو الكتاب الذى أعلن فى نهايته أن « **الواقعية فى الفن ، هى الوعى بالمشاركة فى خلق وتجديد الانسان لنفسه باستمرار ، باعتبار أن هذا الوعى أرقى أشكال الحرية** » .

أما كيف تحققت ثورة جارودى على الواقعية الفنية بمفهومها الكلاسيكى القديم ، فهذا ما سنراه الآن تفصيلا بعد أن رأيناها اجمالا ، وذلك من خلال الثلاثة الكبار الذين اختارهم جارودى صورا للثورة كل من ناحيته ، أحدهم تعبير عن الثورة فى ميدان الفن ، والآخر تعبير عنها فى ميدان الشعر ، والأخير تعبير عنها فى ميدان الأدب ..

بيكاسو .. أو الثورة فى صورة فنان

يستهل جارودى الفصل الذى عقده عن بيكاسو من حيث هو تعبير عن الثورة فى جانبها الفنى ، بمسلمتين تبدوان تافهتين للوهلة الأولى ، ولكنهما لا تلبثان أن تكشفا عن العديد من القضايا اذا ما وضعتا تحت تحليل العقل الجدلى ، هاتان المسلمتان مؤداهما أن : **بيكاسو انسان ، وأن هذا الانسان مصور** . وترجمة هاتين المسلمتين عند جارودى **أنه يحمل العالم فى جنباته ، وأن أعماله تحول العالم المفروض علينا الى عالم يقيمه هو** . وهنا تنشأ المشكلات وتثور القضايا : فصحيح أن الفن « **انعكاس** » لعناصر خارجية .. عناصر نفسية ، وعناصر اجتماعية ، وعناصر بعضها مستمد من البيئة والبعض الآخر مستمد من روح العصر . ولكن الصحيح أيضا أن هذه العناصر وحدها لا تكفى لعمل فن ، فالفن ليس مجرد محصلة لمجموعة من العناصر ، ولكنه عملية خلق . فكل عصر وكل وسط يطرح على الانسان قضايا ، ولكن هذا الانسان لن يستطيع الاجابة عليها الا اذا كان خلاقا . وعند جارودى أنه اذا كان تصوير بيكاسو قد سيطر حتى الآن على ثلثى القرن العشرين ، فما ذلك الا لأن بيكاسو عرف كيف يقرأ قانون هذا العصر .

ومع أن بيكاسو لم يقدم لنا صورة تقليدية أو مثالية لهذا العصر ، الا أنه أثبت لنا أنه من الممكن خلق عالم آخر بقوانين أخرى ، ذلك لأن بيكاسو لم يكتف بتغيير التصوير فحسب ، بل أسهم أيضا فى تغيير أسلوبنا فى الرؤية . فالرسامون من ناحية لم يعد فى مقدورهم أن يرسموا ما كانوا يرسمونه قبل ظهور لوحة « **آنسات افينيون** » فى عام ١٩٠٧ ، ولا نحن أصبح فى مقدورنا تقبل الأشكال القديمة للكرسى أو الحذاء أو الوجه أو المنزل . فاذا عدنا وسألنا ولكن كيف حدث هذا التغيير ؟ لوجدنا أنفسنا مباشرة أمام طرح جديد لقضية الجمال وفلسفة الفن .

يقول بيكاسو « **الضد يسبق الايجاب** » ذلك هو القانون الجدلى الذى يحكم نشاطه التشكيلى وقبل أن نلتمس تطبيق هذا القانون فى أعمال بيكاسو التى تفاوتت بين الأزرق والوردى ، وبين التكعيبية والكلاسيكية ، وبين لوحة « **جرنيكا** » والنقوش الزخرفية فى لوحة « **نشوة الحياة** » ، يجدر بنا أن نسأل « ضد أى شىء يصور **بيكاسو ؟** » .

ضد كل ما ينتمى الى عصر مضى ، هذا اذا وضعنا فى اعتبارنا أن بيكاسو عاش لحظة حاسمة فى التحول التاريخى ، هى اللحظة التى تفصل بين قرنين كل منهما يشكل عالما بأسره .. نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين .

وهكذا كان أول تمرد له موجها ضد الأكاديمية ، ولكنه تمرد مزدوج ، أو تمرد ذو شقين أحدهما ينزع نحو الابتكار ، والآخر نحو الحنين الى البدائية ، وذلك هو ما تمثله أعمال ما قبل عام ١٩٠٧ ، وبخاصة الأعمال التى تعرف بالمرحلة الزرقاء والتى تشكل ثورة بيكاسو المضمونية على عالم المتعة الرخيصة والتعفن البورجوازى .. فها هو ينزع الى التعبير عن عالم البؤس والشقاء .. الأيدى الطويلة الهزيلة الباحثة عن الدفء الانسانى ، الحركات الانسيابية الحانية التى تنشد الاتصال ، الأعمى الذى يتحسس خطاه بحثا عن الرغيف . **والذى يهمنا تشكيليا من هذه المرحلة الزرقاء أنها تمثل مرحلة نضالية ضد المحاكاة الساذجة للطبيعة باستخدام الخط ، وضد التلوين الأكاديمى بالاعتماد على درجات اللون الأزرق وحده** ، ومن هنا كان احتواؤها على بذور المرحلة التكعيبية التى شكلت ثورة حقيقية فى فن بيكاسو بخاصة وفى الفن التشكيلى بوجه عام . على أن انتقال بيكاسو الى هذه المرحلة الحاسمة لم يتم صدفة ولا مصادفة ، بل سبقته مرحلة وسطى تقع ما بين المرحلتين وان كانت فى حقيقتها امتدادا للمرحلة الأولى ، تلك هى المرحلة الوردية التى لا يميزها عن المرحلة الزرقاء غير الألوان الدافئة بدلا من الألوان

س . ج . بيرس

الباردة ، واللون الأحمر المضاف بدلا من اللون الأزرق وحده ، ثم الأشكال المنفتحة بدلا من المنطوية ، والخطوط المنسابة بدلا من خطوط الانحناء .

غير أنه اذا كان اتجاه بيكاسو الى المرحلة الزرقاء قد شكل ثورة ضد النزعة الأكاديمية التى سادت نهاية القرن التاسع عشر ، فان اتجاهه الى المرحلة التكعيبية شكل هو الآخر ثورة ضد النزعة التأثيرية التى سيطرت على مطلع القرن العشرين . والحق ان الثورة التى شنها بيكاسو على التأثيرية لا تقف خطورتها عند مجرد استرجاع الموضوع الذى ضاع من بين يدى التأثيريين ، أولئك الذين انصرفوا الى الضوء جاعلين منه مركز الثقل الحقيقى فى استكشاف العالم الخارجى ، مبتعدين عن الأشياء نفسها ، مضحين بأشكالها وكتلها لصالح ذبذبات الضوء المنكسرة على الحواف تارة ، المذيبة للكتل تارة أخرى ، أقول ان تكعيبية بيكاسو لم تقف عند مجرد الثورة على التأثيرية ، بل امتدت الى اعادة النظر فى مبادىء التصوير التقليدى ذاتها ، تلك التى اعتبرت أن هدف التصوير وغايته هو نقل الظواهر المحسوسة فى العالم الخارجى ، وبظهور التصوير الفوتوغرافى وتطوره ، وجد الفن التشكيلى نفسه يقف فى مأزق خطير ، عليه أن يتخطاه والا لم يعد خلقا وابداعا بل نقلا ومحاكاة مهما بلغا من الدقة والبراعة فلن يصلا الى ما يمكن أن تصل اليه آلة التصوير الفوتوغرافى .

ومن هنا كانت ثورية المحاولة التى أقدم عليها بيكاسو برسمه لوحة ((**آنسات أفينيون**)) فى عام ١٩٠٧ ، فبفضل هذه اللوحة لم تعد المادة هى النموذج ، ولم تعد المحاكاة هى الفرض ، ولا الموضوع هو المبرر .. فقد استبدل بهذا كله الخلق والابداع والاصرار على الا يكون التصوير شيئا آخر سوى التصوير .. وهذا ما عبر عنه بيكاسو بقوله : ((**.. الطبيعة والفن شيئان مختلفان ولا يمكن أن يكونا الشىء نفسه. ونحن نعبر بواسطة الفن عن مفهومنا لما نفتقده فى الطبيعة ..**))

وهكذا منذ ظهور التكعيبية ، لم تعد مهمة الفنان على حد تعبير جارودى نقل العالم القائم أى عالم الطبيعة ، بل خالق عالم جديد ، عالم انسانى حقا . فما دامت اللوحة لم تعد مجرد نسخة من شىء أو من منظر خارجى فهى لا تتألف بالتالى من عناصر تتخللها فراغات أو اضاءات تحدد الأشياء . ومن هنا تصبح اللوحة كلا يخضع لايقاع واحد ، بلا تدرجات فى عناصره ، وجميع هذه العناصر . سواء كانت أشكالا أو خلفية جزء لا يتجزأ من كل متكامل .

والذى نخلص اليه من هذه المرحلة هو أن ثورة بيكاسو كانت محصورة فى مجال التشكيل فقط ، فهو يعيد النظر فى غاية الفنان ووسيلته معا ، وبالتالى فى تصور الواقع وتصور الجمال ، ويحاول من خلال هذا كله أن يبحث عن قوانين جديدة تحكم حركة الخطوط والألوان ، وأن تكون مستقلة عن قوانين الطبيعة التى تحكم حركة الأجسام والأشياء ولكن ما أن جاء عام ١٩٣٦ حتى اشتعلت النيران فى أسبانيا .. وطن بيكاسو ، فأصبح لزاما على الفنان أن يعبر عما حدث لا برؤية تشكيلية جديدة فحسب ، ولكن بالالتزام المضمونى بقضايا الواقع من حوله ، حتى ترتفع أعماله الى مستوى الأحداث .

وبالفعل أعلن بيكاسو ثورته على الرجعية وعلى الدكتاتورية وعلى أنصار الشر أعداء الحياة، ان ((**صراع أسبانيا ، معركة تخوضها الرجعية ضد الشعب ، وضد الحرية . لقد كانت كل حياتى كفنان ، معركة متواصلة ضد الرجعية وضد تصفية الفن . فكيف يمكن أن يتصور أحد ولو للحظة واحدة ، أنى أتفق مع الرجعية ومع الشر ؟**)) وكان أن جسد بيكاسو ثورته هذه فى لوحته المشهورة ((**جرنيكا**)) التى عبر فيها عن هجوم طيران هتلر وفرانكو على مدينة جرنيكا الصغيرة فى اقليم بسكاى يوم ٢٨ أبريل عام ١٩٣٧، غير أن بيكاسو لم يرو بلوحته أحداثا ولم يصور وقائع ، ولكنه استخلص الاهانة التى توجهها الفاشية لأجمل وأسمى معانى الانسان . وقد حرص بيكاسو على الا يجعل المضمون يرد من خارج اللوحة ، وانما جعله بحيث يؤلف مع الشكل كلا واحدا لا يتجزأ ، وبحيث تكون الألوان آلاما ، ويكون الخط أهوالا ، وتكون السيطرة كاملة على التكوين حتى يصبح العمل برمته ادانة وصرخة يطلقها الانسان ، ((الانسان المنتصر حقا)) على حد تعبير جارودى .

وبالفعل انتصر بيكاسو ، وانتصر الانسان ، وجاء التحرير فى أغسطس عام ١٩٤٤ يحمل ايقاع تلك الأيام المشهودة فى تاريخ عصرنا بأسره، وعادت الابتسامة تطفو على جبين بيكاسو ، ويطفو معها الأمل المنساب ، والايمان الجديد بالانسان الجديد .. وهذا كله هو ما عبرت عنه لوحته المشهورة ((**نشوة الحياة**)) . وكانت مناسبة رائعة حقا تلك التى أتاحت لبيكاسو فرصة تجسيد آمال الشعوب ، فقدم فى عام ١٩٤٩ ((الحمامة)) شعار حركة السلام العالمى .. وكان انتصار ((**الحمامة**)) فى القارات الخمس انتصارا لأكثر فنانى هذا العصر .. انسانية وعالمية .

وهكذا .. هكذا استطاع بيكاسو أن يفتح أمام التصوير آفاقا جديدة .. جديدة الى أقصى حد ، وأن يحدث انقلابا حقيقيا فى مصير هذا الفن .. فبعد أن كان محاكاة للطبيعة أصبح خلقا يخضع لقوانين الانسان .. وهذا ما عبرت عنه الناقدة الشهيرة جرترود شتين بقولها : ((**ان واقعية القرن العشرين ليست واقعية القرن التاسع عشر أبدا ، وان كان بيكاسو هو الوحيد الذى أحس ذلك وهو يصور**)) . انه يقدم واقعية جديدة .. واقعية بلا ضفاف .

بيرس .. أو الثورة فى صورة شاعر

تلك كانت ثورة بيكاسو على الواقعية الكلاسيكية ، أو ثورة الفن الحديث كما تتمثل فى أعمال هذا الفنان العظيم ، ولكن اذا كانت ثورة الخطوط والألوان تختلف فى كيفها عن ثورة الكلمات المنغومة من ناحية ، والمنثورة من ناحية أخرى ، فكيف يمكن للشعر أن يثور ، وعند من الشعراء يمكننا أن نلتمس هذه الثورة ؟ .

ربما كان شعر سان جون بيرس ، أو بالأحرى التحدى الذى تثيره أشعاره ، هو خير سبيل لطرح مفهوم الشعر طرحا جديدا .. وربما كان أقصر طريق الى هذا الطرح هو السؤال عن العلاقة بين الحياة التى يستنشقها هذا الشاعر ، وبين الكلمات التى يطلقها زفير أشعاره ؟ لأن هذا السؤال فى جوهره هو البحث عن القوانين التى بمقتضاها تتحول تجربته الحياتية الى عمل ابداعى .

وعند جارودى أنه اذا كانت الاجابة عن هذا السؤال يسيرة بالنسبة الى بعض الشعراء ، فهى على جانب كبير من الصعوبة بالنسبة لشاعر مثل سان جان بيرس حرص دائما على أن يفصل بين حياته وشعره .. ولقد عبر الشاعر عن ذلك صراحة بقوله : ((**.. لم يكن عبثا أن اخترت اسما أدبيا مستعارا لنفسى ، وأن مارست باستمرار الازدواج الواضح فى شخصيتى .. والواقع أن أى ربط بين سان جون بيرس والكسيس سان ليجيه ، لابد أن يؤدى الى تشويه نظرة القارىء والاضرار بتفسيره للشعر**)) .

وعلى الرغم من ذلك فان جارودى يرى ضرورة أن نتخذ من حياة بيرس مدادا لأعماله ، فكل مادة العالم الشعرى لسان جون بيرس مستعارة من تجارب حياة الكسيس ليجيه سواء تمثل ذلك فى الصور التى اختارها ، أو فى الكلمات التى حكى بها هذه الصور .. فاذا كانت طفولته طفولة أمير يعيش فى جزيرة ناعسة ، وكان صباه صبا أمير يعانق أجمل وأروع ما فى هذه الجزيرة فليس غريبا أن نجد الشاعر يتخذ من حياته مادة لكلماته فيقول :

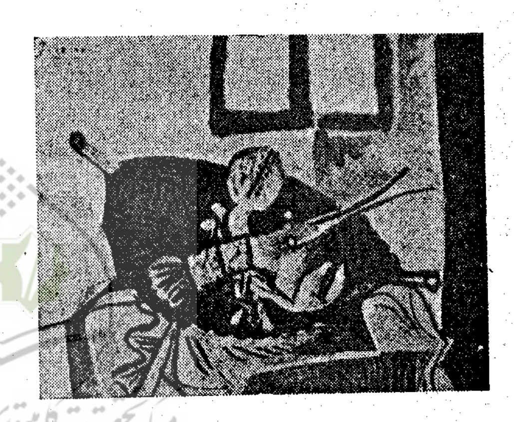
وفى التو حاولت عيونى أن تصور

عالما يتأرجح بين مياه لامعة

ولم تكن طفولة الشاعر طفولة أمير فحسب ، بل كانت مهنته كذلك مهنة أمير ، فقد قدر للرجل الذى حرك سياسة فرنسا الخارجية لسنوات عديدة أن يقوم بجولات فى صحراء جوبى ، وأن يعانق احلام الحياة فى المحيط الهندى ، ويعانى آلام النفى على شواطىء أمريكا .. وأن يستقى من هذا كله صوره وكلماته والفاظه وتراكيب جمله ، وأن يخلق منها فى نهاية الأمر عالما شعريا

له قوانينه التى تختلف عن قوانين العالم الذى عاشه ، ولذا كان بيرس على حد تعبير جارودى **«شخصا واحدا وشخصا مزدوجا فى آن واحد»**.
وعلى الرغم من ان حياة بيرس كل لا يتجزأ ، فان التناقض هو القانون الذى يحكم هذه الحياة . وان دل هذا على شىء فانما يدل على أن بيرس مرآة عاكسة لروح عصره ، ان لم يكن شاهد اثبات على هـذا العصر .. عصر ازدواج شـخصية الانسان .

وأشعار بيرس فى صحيحها سيرة ذاتية لمأساة هذا العصر .. فقد كان على رأس سياسة فرنسا الخارجية فى السنوات السابقة على الحـرب العالمية الأخيرة ، مما وضعه وجها لوجه أمـام فرنسا وهى تعانى آلام التدهور والاحتضار ، كما



وضعه فى مواجهة المصالح الطبقية التى خانت الأمة الفرنسية وتسببت فىهزيمة عام ١٩٤٠ .. ومن هنا كان احساسه بالغربة والضياع ، وبالتالى احساسه بالفصام ، وأخيرا باتخاذه موقفالرفض:
« ألا ترون فجاة أن كل شىء ينداني / كل ما يزن المركب وكل ما يجهزه والقـلاع جميعا تحجب وجهنا / وكأنها شقة كبرى من الايمان الميت / وكأنها شقة كبرى من ثوب العبث ومن غشـاء الزيف / وأن الأوان قد آن لنمسك بالفأس فوق سطح المركب » .

على أن موقف الرفض الذى اتخـذه بيرس بازاء الواقع الواقعى ، أملا فى ان يوازيه بواقع آخر من صنعه ، واقع اللاواقع . .هو الذى أدى به الى الوقوع فى قلب التناقض وفى صـميم الازدواج ، فلا هو قادر على أن يحول الواقع الى شعر ، ولا هو قادر على تحويل الشعر الىواقع..
« فحياته لن تكون شعرا يعبر عن أعماله ، كما لن تكون أيضا عملا يعبر عما يصبو اليه شعره »
وتلك بعينها هى مأساة الانسانية البورجـوازية التى تعانى من حلمها العظيم بالتطور العالمى الحر للانسان ، ومن المجتمع البورجوازى نفسه ، بصراعه الطبقى ومنافساته الدامية واسـتغلاله الرهيب للأغلبية العظمى من الأفراد .

وهكذا لم يعد أمام بيرس من طريق سوى رفض الواقع الموجود من أجل ايجاد واقع آخر ، وبالتالى لم يعد على الشاعر أن يلتزم بتمثيل أى شىء ، أو محاكاة أى موضوع ، بل عليه أن يعمل على تجريد عناصر الواقع من معانيها التقليدية الشائعة ، ليبنى بها عالما آخـر . وبذلك يكون الشعر بمعناه اللغوى .. عملية خلق حقيقية ، وبمعناه الفنى ابتعاد تدريجى عن الموضوع من اجل الاهتمام الأكبر بالذات .

ومن هنـــا لا من هناك ولا من أى مكان آخر ، تفجرت فى « **ذات** » بيرس كل أحاسـيس



النفى والتمرد ، وكل معانى الغربة والاغتراب :
« كنت أحس أنى أعيش عند الناس واذا بالأرض تفوح بروحها الغريبة » . **« الكتب قراناها والأحلام انتهت ، أهذا كل ما فى الأمر ، أين هو الحظ اذن وأين المخرج ؟ .. ان العرافة قد كذبت »** ..

على أن بيرس رغم تعبيره عن عالمه الذاتى المترنح فوق أعاصير الحياة ، لا يفقد ثقته فى الحياة ولا فىمستقبل الانسان ،فهو يحتفظ وسط الكارثة بأمل طاغ فى النصر ، ويؤمن رغم العزيمة بمصير أروع للحضارة ، ألم يبدأ شعر بيرس بصيحة الفرح وبحب الحيـــاة .. أليس هو القائل :
« ما أكثر أسباب التغنى » .
« ناديت كل شىء مترنما بعظمته » .
« وناديت كل حيوان قائلا انه جميـــل وطيب » .

ومع هذا كله فان نظرة ولو عابرة الى عالم بيرس الذاتى ، ترينا كيف حاول هذا الشاعر ان يخلق فى عالمه جمالا يضارع جمال الطبيعة ،

وان يجعل لهذا العالم قوانينه الأكثر واقعية من قوانين الواقع الخارجي ، واذا كان بيرس قد اختار البحر مدارا لأغلب أشعاره فلأن البحر عنده هو المعادل الرمزي لعالم الانسان .. البحر عنده نداء وقضاء ، تسام ولا تناه .. تماما كالانسان :((**يا بحر بالبوا .. البحر نفسه منبثقا ! يا أنشودة قوة وعظمة ، يطلق الانسان فيها ذات ليلة وحشته المرتعشة .. فان يكن كل شيء معلوما لدى ، فما حياتي الا رؤية جديدة .. ودائما أبدا ستسبقينا أينها الذاكرة الى كل الأراضي التي لم نرتدها بعد**)) ..

وفي أشعار بيرس أن البحر ضرورة عند الانسان .. عند كل من ((**لا يعقد السلام في نفسه أبدا**)) .



والحق أن بيرس عندما يخاطب الانسان ، لا يقصد به الانسان الفرد ولكن الانسان المجموع، فالذات المفردة ليست أكثر من ((**عينة**)) للذات الكبرى التي تشمل باقي أفراد الانسان ، والشاعر الذي يتغنى بقصيدة شعب ، لا يقف وحده أبدا .. وها هو بيرس يخاطب الكل ويتوجه الى المجموع : ((**الشاعر معكم ، وأفكاره كأبراج المراقبة معكم ، فليواظب على المراقبة حتى المساء ، وليثبت نظره على حظ الانسان !**)) .

وان هذا الاحساس ليشيع باستمرار في كل أعمال بيرس وكأنها على حد تعبير جارودي : ((**من سبيكة واحدة أو قصيدة طويلة ، أو ملحمة فريدة للانسان من خلال تجاربه وحضاراته**)) .

ان بيرس يتكلم عن الماضي بمثل هذه التعبيرات :

((**وأناس آخرون ، واجهوا وسط الرياح ، أسلوب الحياة نفسه ، والصمود الشاق**)) .

ويحيي المستقبل بهذه الكلمات :

((**أيتها الشمس المرتقبة ! يا صرخة الملك !.. يا قائدة ومشرفة على تكتلات الحدود !** .

((**تحكمي في بهيميتك المرتجفة أمام أول هجمة بربرية**)) .

((**سأكون هنا بين الأوائل من أجل بزوغ الاله الجديد**)) .

ان أعماله بحق ((أسطورة العصر)) أسطورة عصرنا لأنها تجعلنا نحس ونعيش تلاطم أمواج التاريخ ، وتدفع انطلاقاتنا نحو الطموح ونحو النشوة بالحياة . وغاية ما يقال في أعمال بيرس أنها تشكل ثورة .. ثورة في مجال الشعر لا تقل في عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التي أحدثها بيكاسو في مجال الفن .. ولا تقف ثورة بيرس عند مجرد تحطيم أسوار الواقعية بمفهومها الكلاسيكي القديم ، ولا عند تعميق مفهوم الواقعية وتوسيع رقعتها ، بل تتجاوز هذا كله الى احداث ثورة عارمة في ضمير مفكر ماركسي من طراز جارودي .. فعلى الرغم من مسافة الخلف الظاهرى التي تفصل بين الشاعر والمفكر سواء في الايديولوجيا أو في النضال ، فان **جارودي لا يتردد في أن يعلن أن حياته كمناضل ثوري لا تتعارض وحب هذا الشاعر ، وأن فكره كفيلسوف ماركسي لا يحول دون الاستمتاع بهذا الشعر . لقد وجد جارودي في شعر بيرس الصورة المعكوسة لملحمة الانسان في فلسفة هيجل** ، ((**فهنا أيضا يعي العالم نفسه داخل الانسان ، ويحل محل الآلهة القديمة بكل جرأة**)).

ومتى يحدث هذا التحول الجذري العميق في ضمير جارودي ؟

في أثناء نضاله في كوبا .. كوبا الثورة التي تسعى الى التحقيق ، وكوبا العالم الذي يتشكل من جديد . فقد وجد جارودي في أشعار بيرس ((أيقاعا مرحا طاغيا يتدفق مع مسيرة الثورة)) . واذا به يدرك ويعي أن أشعار بيرس هي الأخرى ثورة .. ولكنها ثورة على ضفاف الواقعية .

كافكا .. أو الثورة في صورة أديب

واخيرا يجيء البعد الثالث من أبعاد ثورة الواقعية على نفسها ، أو الثورة على الواقعية بمفهومها الكلاسيكي القديم ، وهو البعد الذي تتردد أصداء ثورته في أرجاء الأدب ، وتستقى ملامحه من روايات الكاتب المفترى عليه .. كافكا .

وقد تبدو ثورة الأدب يسيرة بالقياس الى ثورة الفن أو الشعر ، اذا نظرنا اليها تلك النظرة السارترية التي تقول بالالتزام في الأدب دون غيره من الفنون ، **وتفسير ذلك عند سارتر أن الشعر والرسم والموسيقا لا يحال برسومها وأشكالها وأنغامها على مدلول آخر كما هو الحال في الأدب ، فالمعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان ،**

على حين يتجه جهـــد الكاتب الى الاعراب عن المعنى ، ومن هنا لم تكن هذه الفنون ملتزمة او بالأحرى لا يفترض فيها أن تكون على قدم المساواة مع الأدب فى الالتزام .

فاذا كان سارتر يعنى بالالتزام تلك النظرة التقـــريرية المباشرة التى تنحصر فى الواقعية بمفهومها الكلاســـيكى القديم ، **فليس ادل على قصور نظرته مما شاهدناه عند كل من بيكاسو وبيرس أحدهما فى الفن والآخر فى الشعر ، بل ليس ادل على قصر نظره مما سنراه الآن عند كافكا فى الأدب ..** والحق أن كافكا هو الصفعة الحقيقية لنظرة سارتر الضيقة فى الالتزام ، ان لم يكن الصفعة الحقيقية لكل محاولة من شأنها وضع الأدب الخلاق فى اطـــار مذهب معين او قالب بالذات ، فما أكثر المحاولات التى بذلت « لمذهبة » كافكا وادراجه تحت هذا المذهب أو ذاك على الرغم من التناقض الخطير بين كافة المذاهب التى حاولت احتضانه ، فقد رأى فيه علماء اللاهوت آخر أنبياء اسرائيل ، ورأى فيه آخرون روحا ممزقا ينشد الهواية ويسعى الى الخلاص ، وعلى النقيض من ذلك رأى فيه الماركسيون بورجوازيا صغيرا يتردى فى هاوية التشاؤم ، ورأى فيه آخرون رجل الثورة ان لم يكن رجل الاشتراكية ، وعلى النقيض من أولئك وهؤلاء يرى فيه الوجوديون تعبيرا حيا عن عبثية سيزيف .

والذى يعنينا من هذه التفســـيرات على تعددها وتباينها هو انها جميعا تحاول التوصل الى « **مفتاح** » .. لها من خلال روايات كافكا ، سواء كان هذا المفتاح عقيدة لاهوتية أو نزعة وجودية أو برنامجا ثوريا ، وصحيح أن كل تفسير من هذه التفســـيرات ينطوى على جانب من الحقيقة ، ولكن الصحيح أيضا انه لا يقدم كل الحقيقة ، فحقيقة عالم كافكا هى كافكا نفسه ، اسمعه يقول عن هذا العالم : « **ليس سيرة ذاتية بل بحث واكتشاف لعناصر مختزلة الى أقصى حد ممكن . وسأبنى حياتى فيما بعد على هذه العناصر تماما كما يحاول الرجل الذى أصبح بيته متداعيا أن يبنى بيتا آخر بجواره مستخدما بقدر الامكان الخامات القديمة . غير انه من المؤسف حقا أن تخونه قواه أثناء البناء فيصبح لديه بدلا من البيت الآيل للســـقوط والقائم بطوله ، بيتا نصف قائم وآخر نصف مبنى ، أى لا شىء على الاطلاق . أما ما يتلو ذلك فهـــو الجنون الصرف** » .

فاذا خلصنا من هـــذا الى شىء فهو أن « **عالم كافكا هو نفس عالمنا** » واذا أضفنا الى ذلك شىء آخر فهو : « **أن العالم الذى عاشه هو نفس العالم الذى بناه** » . ومن هاتين المقولتين معا يمكننا أن نضع كلتا يدينا على « المفتـــاح » الذى نفتح به عالم كافكا .. ذلك العالم الغريب .

على أننا اذا وضعنا فى اعتبارنا أن روايات كافكا وحياته شىء واحد ، وهذا معناه بعبارة أخرى أن العالم الداخلى والعـــالم المحيط به كلاهما بالتالى عالم واحد ، فلا بد وأن نضع فى اعتبارنا تأسيسا على ذلك أن أعمال كافكا لا تقدم تفسيرا للعالم ، ولا تحاول أن تغيره ، وانما هى تكتفى بالافصاح عن قصوره وتدعو الى تخطيه وتجاوزه .

ونقطة الانطلاق فى عالم كافكا هى تجربة الغربة ، أو تجربة الكفاح ضد الغربة ولكن فى صميم الغربة نفسها ، فالغربة هى مغزى حياته ، وحياته نفسها على حد تعبير جارودى هى محاولة « **الحصول على تصريح اقامة فى الوجود** » . فقد كان يشعر انه أجنبى فى براغ مسقط رأسه ، وكان معزولا عن الأهالى المتكلمين باللغة الألمانية لكونه يهوديا ، كما كان منفصـــلا عن الشعب بوصفه ابنا لأحد كبار التجار . وبمقدار ما كان يحس انه غريب عن أى جماعة تاريخية بسبب عدم اندماجه اجتماعيا وبسبب انعزاله المعنوى ، بمقدار ما كان يحس بغربته عن أى جماعة روحية أيضا .. فالرب الوحيد فى تصوره هو «يهواه» الرب الباطش الرهيب فى عرف اليهود ، الذى لا ترد كلمته الصامتة أبدا . وقد يكون شعبه هو الشعب المختـــار ، ولكنه الشعب العاصى أيضا الذى حقت عليه لعنة الرب .

وبالاضافة الى هذا كله فقـــد كان كافكا محروما من اى جذور تربطه بالأرض ، فهو يعانى « **افتقاده الأرض والقانون** » ، وليست محاولاته لخلق أرض وهواء وقانون سوى « **مهمتـــه بل ومهمته الأصيلة** » . وهذا هو المصدر الجذرى لاحساسه بالغربة سواء بالنســـبة للأرض أو السماء وبالحاجة الملحة الى كيان ووطن وثقـــة وجذور .

لقد استنفد كافكا نفسه فى كفاح لا نهائى ضد الغربة فى عقر دار الغربة نفسها ، واذا كان الشعر نقيض العالم الذى يحاصره من كل الجهات، وكان الابداع نقيض الغربة ، فلا بد وأن نجـــد أنفسنا وجها لوجه أمام حياة مزدوجة بين العالم الذى تعيشه والعالم الذى تتملاه ، أو بين عالم الغربة ذاته وعالم الوعى بالغربة .. والذى يعنينا الآن هو أن هذا العالم ، عالم الانسان المزدوج الشخصية والذى هو عالم كافكا .. يشبه فى كثير من الوجوه العالم الذى عاناه بطل «المحاكمة» فهو فى آن واحد « المتهم » و « المفوض » و«كيانه وأملاكه ليست شيئا واحدا بل شيئان» . ومن

يعانى هذا العالم فلا سبيل أمامه الى الخلاص الا عن طريقين : أما الأدب أو الجنون .. وقد اختار كافكا الطريق الأول . وهو ما عبر عنه بقوله . « انى لأعانى من شعور رهيب . فكل شيء مهيأ فى أعماق نفسى لابداع عمل أدبى عظيم . وبالنسبة لى سيكون مثل هذا النوع من العمل بمثابة خلاص فعلى **وانطلاقه حقيقية فى الحياة»** .

وهكذا يكون كل عمل من أعمال كافكا وثيقة وشهادة لا نسخة أو نقلا حرفيا لحالة نفسية أو لحدث . انه اجابة على سؤال تطرحه الحياة ، وتمرد على غربة العالم .. انه على حد تعبير **جارودى « عالم مبنى بمواد عالم الغربة ولكن وفقا لقوانين أخرى »** .

ومن هنا تداخلت فى أعمال كافكا وتصادمت لحظتا التمرد والايمان ، ولحظتا التساؤل والسخرية ، ومهما يكن من أمر هذا التداخل والتصادم ، فقد كانت هذه الأعمال بحق تعبيرا عن صاحبها من ناحية وتعبيرا عن عصرنا من ناحية اخرى ، وهذا هو معنى قول كافكا : « لقد تحملت بكل قوة سلبية العصر الذى أعيش فيه ، وهو أقرب العصور الى وكان الأجدر بى أن أضطلع بمهمة تمثيله لا بمهمة محاربته . أنا لم أورث منه لا الايجابية الهزيلة ولا السلبية المتطرفة التى تتحول الى ايجابية .. فأنا لست سوى بداية أو نهاية » .

وتفسير ذلك عند جارودى أن كافكا ليس يائسا ولكنه شاهد على عصره ، وليس ثوريا ولكنه يفتح العيون .. ولكن اذا كان كافكا قد واجه العصر بالتحدى التالى : **« أنا أكتب بالرغم من كل شيء ، وبأى ثمن . فالكتابة كفاحى من أجل البقاء »** فالسؤال الآن هو هذا : هل سيكون الابداع الفنى هو وسيلة كافكا للتخلص من الغربة ؟ وهل سيكمل الفن رسالة الايمان ، ويحقق النبوءة الشاملة للحياة ؟

عند كافكا أن مهمة الفن هى تغيير الأطر التقليدية للحياة ، ولفت الأنظار من خلال ما فى الكون من شروخ وتصدعات الى حقيقة أسمى ، حتى ولو أدى ذلك الى هلاك الفن ، بل والى شقاء الفنان ، وهذا ما عبر عنه كافكا بقوله : **« الفن يحوم حول الحقيقة وهو عاقد العزم على أن يحترق بها ، وتتمثل موهبته فى البحث ، فى الفراغ المظلم ، عن مكان لم يعرف من قبل ، نحجز فيه بقوة أشعة الضوء »** .

وكلام كافكا عن مهمة الفن يقودنا بالضرورة الى الكلام عن غاية الفن ورسالة الفنان ، وهنا نلتقى بكافكا وهو يرسي قيمة من أهم القيم الايجابية فى فلسفة الجمال ، فعند هذا الكاتب أن الفن ليس غاية فى ذاته ، وانما هو موجه من أجل واقع ، ومن أجل حقيقة أسمى ، وعند كافكا ايضا أن الفن لا يكتسب أى معنى الا بكونه مشاركة مع الحقيقة ، والا بوصفه رسالة موجهة الى الجماعة الانسانية . وعلى ذلك فان أعمال الكاتب **فى صحيحها رسالة انسانية ، لا تكتسب معناها** الشامل الا بالجمهور الموجهة اليه **« لأن ايقاظ الجمهور هو مهمة هذه الأعمال »** . هذه العلاقة الوثيقة بين الفنان وبين الشعب هى التى تخلع على أعماله ما لها من قيمة ، وهى التى تكسب هذه الأعمال مغزاها وتجعل لها صدى ومعنى ، وهذا ما عبر عنه كافكا تعبيرا رائعا قال فيه : **« الفرق هائل بين قوة الشعب وقوة الفرد ، يكفى أن يختضن الشعب الفنان لكى يهيىء له الحماية الكاملة »** .

والواقع أنه اذا كان الفن عبارة عن خلق ابداعى يتجلى فيه الواقع من خلال الوجود الانسانى ، فقد استطاع كافكا بحق أن يخلق عالما خياليا بمواد عالمنا هذا مع اعادة ترتيبها وفقا لقوانين أخرى .. واذا أردنا أن نعرف كافكا ، فليس هناك ما هو أفضل من تطبيق حكمه هو شخصيا على أعمال بيكاسو : قال يانوش عن بيكاسو فى أول معرض تكعيبى له فى براغ : « **أنه يشوه بارادته** » فأجابه كافكا : « **لا أظن ذلك ، أنه يسجل التشويهات التى لم تدخل بعدفى مجال وعينا ، فالفن مرآة « تتقدم » كما تتقدم الساعة** » .

ولقد تجلت عظمة كافكا فى مجال الأدب كما تجلت عظمة كل من بيكاسو فى مجال الفن وبيرس فى مجال الشعر ، فى أنه استطاع أن ينجح فى خلق عالم أسطورى لا ينفصل عن عالمنا الواقعى بل يكون معه وحدة واحدة .

* * *

انه اذا كانت عظمة الفنان فى أن يرى ، فان للناقد عظمة لا تقل أهمية ، وعظمته فى أن يعين الآخرين على أن يروا .. وبمقدار ما استطاع هؤلاء الثلاثة أن يحدثوا ثورات كبرى فى عملية الابداع الفنى ، **استطاع مؤلف هذا الكتاب روجيه جارودى أن يحدث هو الآخر ثورة لا تقل أهمية فى مجال الابداع النقدى أو ما نسميه بفلسفة الجمال** .. انه كما اعتبره **أراجون** بحق «حدث» ثورى ، بل ثورة على ضفاف الواقعية ، على أنه اذا بقيت كلمة تقال فى نهاية هذا المقال فهى كلمة ثناء على الترجمة الأكثر من رائعة ، التى صدرت بها الترجمة العربية لهذا الكتاب ، فقد وفق الأستاذ **حليم طوسون** فى نقل النص الفرنسى الى لغتنا العربية بكل ما فيه من دقة فى المعنى وبلاغة فى الأسلوب ، بل وبكل ما فيه من ظلال وأصداء وألوان .

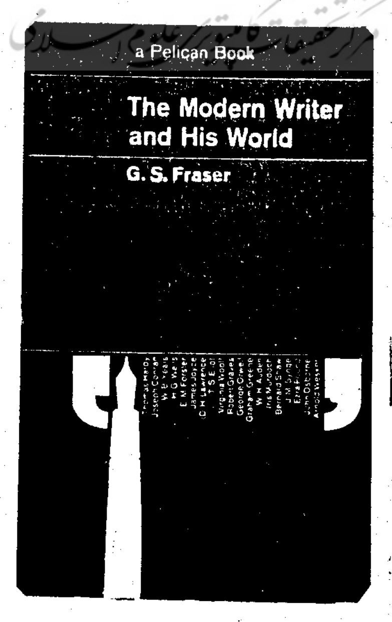
جلال العشرى

الكاتب الحديث وعالمه

ماهر شفيق فريد



كتاب « الكاتب الحديث وعالمه » لمؤلفه جورج سذرلاند فريزر عبارة عن دراسة للادب الانجليزى الحديث منذ عام ١٨٨٠ تقريبا الى يومنا هذا . ومؤلف الكتاب ناقد وشاعر انجليزى معاصر . ولد فى جلاسجو ونشا فى ابردين . بدأ ينشر قصائده ومقالاته النقدية فى منتصف الثلاثينيات حين كان فى العقد الثانى من عمره . أدى الخدمة العسكرية أثناء الحرب العالمية الثانية ، وزار أمريكا الجنوبيــة واليابان فى بعثات ثقافية ، واقام لعدة سنوات فى مدينة لندن يتعيش من الكتابة فى الصحف والمجلات والقاء الاحاديث الاذاعية ، وكتابة مراجعات الكتب ، والترجمة ، وتحرير دواوين الشعر الحديث . وقد ظهرت له عدة دواوين ، وكتب فى النقـد الأدبى ، واخرى عن اسكتلندا وامريكا الجنوبية . ومنذ عام ١٩٥٨ وهو يشغل وظيفة محاضر فى الأدب الانجليزى بجامعـة ليستر ، كما اشتغل استاذا زائرا بجامعة روشستر ، بولاية نيويورك .



الحداثة والحاسة التاريخية

يقول المؤلف فى الفصـل الأول (« الحداثة » والحاسة التاريخية) ان الأدب الانجليزى الحـديث ليس مغلقـا على ذاته . فما ندعوه بالأدب الحـديث فى انجلترا يتسم بخصائص لها ما يقابلها فى الأدب الحديث لسائر البلدان . وعلينا ـ فى هذا المجال ـ ان نحدد الخصائص التى يتسم بهـا ذلك الأدب . اننا عندما نصف عملا ادبيـا بانه « حديث » لا نعنى بذلك نقط انه نشر (حسـب منظـورنا التاريخى) فى الســنوات الخمس او العشر الماضية ، أو فى الســنوات الخمسين أو الستين الماضـيـة ، أو حتى فى السنوات التى تلت عصر النهضة ، وانما نعنى ـ الى جانب ذلك ـ انه يتضمن ، ولو على نحو غامض ، صـفات باطنة تؤهله لأن يوصف بالحداثة . اننا نجد لمسة « حديثـة » فى كاتولوس ولكننـا لا نجدها فى فرجيل ، وفى فيون وليس فى رونسار ، وفى دن وليس فى سبنسر ،

وفى كلف وليس فى تنيسون . ففى كاتولوس وفيون ودن وكلف نجد لمسة قاطعة ، قلقة ، ساخرة غير راضية لا نجدها فى فرجيل ورنسار وسبنسر وتنيسون ممن يتسم فنهم بالرصانة والتنميق .

فما هى الخصائص التى تجعل من الادب ادبا حديثا ؟

من قبيل المفارقة ان تكون احدى علامات الحداثة فى الأدب هى الاهتمام الحى بالماضى حبا فيه . ان بمقدورنا ان نرتد ببدايات الادب « **الحديث** » الى الوراء دون ان نجد له بداية حاسمة . واذا كنا قد اخترنا هنا ان ندرس الأدب الانجليزى الحديث منذ عام ١٨٨٠ تقريبا **فاننا نستطيع ان نعود بهذا التاريخ الى الوراء بعض الشىء فنؤرخ لبداية الأدب الانجليزى الحديث بظهور الحركة الرومانسية** . كان اجلال الماضى من أبرز خصائص تلك الحركة واذا كان كتاب **العصر الاوغسطى** ، مثل **جيبون** قد اهتموا بالماضى فانهم لم يكونوا يجلونه . لقد اعتبروا انفسهم متمدينين ، واعتبروا قدماء الاغريق والرومان متمدينين ، ثم اعتبروا القرون التى تفصل بينهم وبين اولئك القدماء قرونا متبربرة منحطة . كان القرن الثامن عشر — رغم ذلك — هو قرن الأغنيات الشعبية ، والعمارة المحاكية للعمارة القوطية ، والقصص الخيالية القوطية ، والاعجاب بكل ما هو طريف وجليل ، والحماقة ، والضغائن ، والحساسية ، والخرائب الصناعية التى يراد بها الزينة . **كانت الحركة الرومانسية — فى حقيقة امرها — ضاربة الجذور فى العصر الاوغسطى ، وما كان من الممكن لمدنية القرن الثامن عشر — تلك المدنية الهادئة المستقرة — ان تظل على هدوئها واستقرارها** . اندلعت نيران الثورة الفرنسية وبان لكل ذى عينين ان الانسان لا يتحكم فى القوى التاريخية قدر ما تتحكم تلك القوى فيه . ولكن اذا كان الانسان قد فقد على هذا النحو شرف كونه موجها لأحداث التاريخ ، فقد ظل فى مستطاعه — على الأقل — ان يوسع من نطاق ذاته بأن يدمجها فى منظور التاريخ الطويل . وما لبث اهتمام الكتاب والشعراء بالطبيعة الخارجية — ذلك الاهتمام الذى بدأ بتومسون وبلغ قمته عند **ورد زورث** — ان انبثق من نزوع الى توسيع نطاق الذات ، ومن رغبة فى الانتماء الى شىء أقدر على تجديد النفس وامدادها بالحياة من مجتمع المدن المهذب المثقف .

كان اهتمام الرومانسيين بالتاريخ عاملا من اهم العوامل التى ساعدت على تشكيل الثقافة الانجليزية فى القرن التاسع عشر . فالعصر الرومانسى والعصر الفكتورى لم يكونا، بمعنى من المعانى ، يملكان أسلوبا خاصا بهما ، على العكس من العصر الأوغسطى الذى كان كتابه يملكون أسلوبا شائعا يمكن تبينه فى الطريقة التى يتناول بها شعراؤه مادتهم ، وذلك رغم الاختلافات الموجودة بينهم . ان اهتمام بعض الشعراء الفكتوريين بالتاريخ ، ذلك الاهتمام الذى أصبح بمثابة فكرة مهيمنة عليهم ، قد حال بينهم وبين الاهتمام بعصرهم ، **فتنيسون** قد تحول عن عصره الى الاساطير الكلاسيكية والقصص الخيالية الآرثرية : **وبراوننج** قد تحول عن عصره الى ايطاليا عصر النهضة : **وروزيتى ووليم موريس** قد تحولا عن عصرهما ، نغمة وأسلوبا وموضوعا ، الى عالم العصور الوسطى **وماثيو ارنولد** الذى ينم نثره عن احساس مرهف بمشاكل عصره ، يتحول فى شعره أحيانا (وان لم يكن دائما) عن تلك المشاكل ليتخيل اركسفورد قديما حين كان « **الفطناء** » يتجولون على ضفاف التيمز اللامع » . ونجد — من ناحية أخرى — ان هذا الاهتمام بالماضى يمكن ان يكون ذا دلالة معاصرة . فقصيدة تنيسون »

« **سيدة شالوت** » تلوح فى ظاهرها ، قصة خيالية آرثرية المهاد ، **ولكنها — فى باطنها — أمثولة رمزية تلفتنا الى مشكلة العلاقة بين الفنان والواقع** . ومن هنا فان المعنى السىء لكلمة « **الرومانسية** » — اى « **عدم مواجهة الواقع** » — قد يكون راجعا الى العصر الفيكتورى — اكثر مما يكون راجعا الى العصر الرومانسى نفسه .

فاذا جئنا الى **روزيتى وموريس** اللذين يمثلان ثانى مراحل الشعر الفيكتورى ، وجدنا ان الماضى لم يعد عندهما طريقة ملفوفة للحديث عن الحاضر ، وانما صار مقابلا لعالمهما الذى أنتجته الثورة الصناعية ولوثته . وقد اورثنا هذا الشعور **ليتس** الذى يقول :

كنا آخر الرومانسيين — اخترنا أن يكون موضوعنا هو الطهارة والجمال التقليديين .

يذهب الباحث الاجتماعى الايطالى **فيكو** الى أن الله صنع التاريخ ، **ومن ثم كان التاريخ اجدر العلوم بان يدرسه الانسان** . وقد اجتذبت آراء **فيكو ييتس وجويس** لما فيها من اصرار على أول قوى التاريخ الانسانى وأكثرها بدائية وهى الخيال . فلغة الشعر والأسطورة أقدم بمراحل من لغة القانون والمنطق والمناظرة . واجتذبتهما آراؤه أيضا لانه — مثل **نيتشه** الاقرب الى زمنهما — يعتبر التاريخ دائرة — وعنده ان طبيعة المجتمع الانسانى تقضى بالمرور بعدد معين من المراحل المحددة ، ثم مرحلة السقوط ، ثم بالبدء من جديد فى رعب بدائى — هكذا نجد ان الصفحة الافتتاحية فى رواية « **ماتم فينجانز** » لجويس تبدأ فى منتصف جملة ، أما بداية الجملة فلا نعثر عليها الا فى آخر الكتاب . بوسع المرء — حسب هذا المفهوم — ان يتحول من البداية الى النهاية ويستمر الى الأبد ، فذلك شأن التاريخ .

واضح ان مثل هذا التصور الدائرى للتاريخ قد لاقى قبول الكثيرين لاسباب عاطفية .. فهو يلوح كمن يعدنا بالخلود على هذه الارض ، وهو يهيىء لنا سبيل



ب . شو

النجاة من اى نسبية اخلاقية كاملة.

ومن الغريب ، فى ضوء ما نعرفه من سعة الخلف بين المزاج الأوربى ومزاج الشرق الأقصى ، أن فكرة العود الابدى ، هذه التى اثارت حماس **نيتشه وييتس وجويس وشبنجلر** ، هى نفس فكرة عجلة الوجود العظمى التى تسعى الاديان الرافضة لهذا العالم كالبوذية والهندوكية الى تحرير النفس عن طريقها . **كذلك نجد فى الماركسية عناصر مشابهة لهذا المفهوم الدائرى للتاريخ ، فالماركسيون لا يشرحون لنا قط السبب فى ان مجتمع اللاطبقات متى تمكنا من تحقيقه لن ينقسم الى طبقات مرة اخرى مثلما حدث للمجتمعات اللاطبقية البدائية فى الماضى . تشترك الماركسية مع نظريات نيتشه وشبنجلر فى احتضانها المصير الانسانى ذلك الاحتضان الطروب .**

« هكذا تطور الاهتمام بالماضى اهتماما مبعثه حب الاستطلاع الصرف الى فلسفة منمقة ، شاملة للتاريخ . غدت العملية التاريخية — سواء أكانت عودا دائريا أم جدليا — بمثابة الحقيقة الأولى أو المبدأ الأول (اللوجوس) ، وغدا الجنس البشرى فى التاريخ بمثابة تجسد لتلك الكلمة. وبدا المؤرخ بمثابة كاهن تلك العقيدة. ذهب **كارلايل** الى ان تاريخ امم الغرب ينبغى ان يكون انجيلا جديدا لها ، يحل محل التوراة . **وبرنارد شو** فى ايمانه بما سماه « **قوة الحياة** » — **وهى بمثابة روح قدس يحيا فى التاريخ الانسانى ويعمل من خلاله — انما هو تلميذ لكارلايل .**

ولعل الشاعر الحديث الذى فكر فى التاريخ اعمق التفكير ، ومع ذلك لم يطمئن الى اى مفهوم دائرى له او الى اى نظرية تفاؤلية دنيوية ، هو **ت.س. اليوت** . يرى اليوت ان ثمة هوة عميقة تفصل بين الرب الأعلى وعالمه — فالعالم ساقط والانسان مخلوق ساقط ، وأغلب التغييرات تؤدى الى الانحطاط . وعندما يبحث اليوت عن فكرة مجردة يدين لها بالولاء فانه لا يلجأ الى فكرة العود ولا الى فكرة الجدلية وانما يلجأ الى فكرة التقاليد ، الى شىء لا يتغير ، ويتوارثه الخلف عن السلف . وتصور اليوت للتقاليد تصور مكانى لازمانى . فالمنجزات الفنية والفكرية العظيمة فى الماضى تتبسط امامنا ، كأنما على خريطة ، وهى **— فى حد ذاتها — لا تتغير ، وان كان خلق الجديد من الأعمال الفنية والفكرية خليقا بأن يغير من تقديرنا للصلة بين الماضى والحاضر ، والصلة بين اجزاء الماضى المختلفة** . ان المنظر فى جوهره — لا يتغير ولكن نظرتنا اليه هى التى تتسع . ويحب اليوت ان يفكر فى الزمن على نحو زمنى ؛ **فعنده ان معنى التاريخ لا يوجد فى التاريخ وانما يوجد خارجه فى صلة الانسان بالله وفى صلة الله بالانسان .**

لم يكن اليوت بطبيعة الحال أول من ثار على ميل القرن التاسع عشر الى رؤية كل شىء فى التاريخ . ففى مطلع ذلك القرن كان المفكر الدانمركى **كيركجارد** شديد الاحساس بما ينطوى عليه الوجود الفردى من عبء ولغز وقلق ورعب ، عبء رأى الفلاسفة التأمليين المنهجيين ، **كهيجل** ، أن يتجاهلونه. **الفلاسفة يتحدثون عن نمو الميول أو حركة الأفكار . ولكن عالمنا فيما يرى كيركجارد ليس عالم ميول وأفكار وانما عالم بشر ، كل منهم لغز فى حد ذاته وبالنسبة لذاته .** لهذا يعد كيركجارد أول الوجوديين . كان يرى ان اهم شىء فى الحياة هو صلة الانسان بالله ، فالمنطق لا يستطيع اثبات وجود الله ولاصلاحه . والايمان قفزة فى الظلام ، يندفع اليها البشر بتأثير مايستشعرون من خوف ورعب وقلق . والتاريخ ، بمعنى من المعانى لا يهم .

وأهم تطوير فنى ناجح لأفكار كيركجارد انما يوجد فى روايات وأقاصيص **كافكا** ، فهى تصور تصويرا جميلا أفكار الخوف والرعب والقلق الكيركجاردية ، وان كانت لا تقفز فى الظلام كى تنقذ — فى اللحظة الأخيرة — أبطالها العاثرى الحظ — ان رواية « **المحاكمة** » تروى قصة رجل يجد نفسه متهما بجريمة لا يدرى أنه ارتكبها بل ولا يعرف عن طبيعتها



ج . جويس

شيئا . ورواية ((**القلعة**)) تروى قصة رجل يصل الى قرية ليعمل ممثلا للسلطات المقيمة فى القلعة ، ولكنه لا يتمكن قط من الاتصال بهذه السلطات ، كى يعرف ماهية واجباته ، او يتأكد من ان عليه واجبات أساسا . هاتان روايتان عن طبيعة الخطيئة او الذنب ، عن طبيعة السلطة التى قد تفتدينا من الخطيئة او تحلنا منها . ولكنهما لا يمكن أن يقرءا على انهما أمثولتان دينيتان مباشرتان بالمعنى المسيحى أو اليهودى (الذى كان كافكا ينتمى اليه) . ان قصص كافكا – مثل (سفر أيوب) – تجعل القارىء يتعاطف تعاطفا عميقا مع الضحية الحائرة أو الباحث المعذب ، وتثير سؤالين أساسيين : أتوجد حقا سلطة علوية ؟ **واذا كانت موجودة حقا فهل هى عادلة ؟** ويتوسل كافكا الى عقولنا ووجداننا أكثر ما يتوسل بتصويره على نحو صاف عميق ، لقلق عصرنا **(وربما قلق كل العصور وان كان عصرنا أشدها وعيا به)** .

وبعض خلفاء كيركجارد المحدثين مثل الفيلسوف الروائى الكاتب المسرحى الفرنسى **جان بول سارتر** لا يشاركون كافكا احساسه الدينى ، بل هم ملحدون . غير ان الخوف والرعب والقلق الذى ينظرون به الى تقحم الوعى الانسانى على العالم هذا التقحم الذى يلوح تعسفيا ولا مبرر له «الا الانسان ، عاطفة لا جدوى منها» **– يجعلهم يصرون مثل كيركجارد على ان لكل حياة انسانية فردية مغزاها الفريد ، ولئن لم يكن ثمة اله فعلى الانسان ان يختاره لنفسه ، لا بل للانسانية كلها ، وذلك عبء فادح .**

ان الوجودية – **مسيحية أو ملحدة** – تشبه تقليدية اليوت المسيحية فى تجاوزها للموقف التاريخى من التجربة . وكل هذه الاتجاهات الثلاثة تناسب توتر عصرنا هذا التوتر السكونى : فنحن نشعر بأن عصرنا تشبث بجبل للجى ، وعندما يذوب هذا الجبل – فقد نغرق جميعا – استولى هذا الاحساس علينا منذ الحرب العالمية الأولى ، عندما تأكد لدينا ان أى خطأ معناه الدمار الشامل . لم نعد نعيش فى عصر نمو تاريخى . ومع ذلك فان حالة الخطر التى نعيش فيها لا يجب أن تدفعنا الى محو الثقافات التى انحدرت الينا عبر التاريخ . **وانما ينبغى – على العكس – ان نتخذ من أعمال الماضى العظيمة سندا لروحنا المعنوية ، وان نبذل كل مافى طاقتنا كى نضيف اليها المزيد من الأعمال العظيمة . ان فى اعناقنا دينا لأسلافنا ينبغى علينا ان نفى به .**

والكاتب الحديث الذى بذل جهدا شاقا للوفاء بهذا الدين هو الشاعر الامريكى **ازرا باوند** . لم يتوصل النقاد بعد الى رأى موحد بشأن قصيدته الطويلة ((**الأناشيد**)) – أكثر قصائده طموحا – وان كانوا يعترفون بأنها تحوى مقطوعات غاية فى الروعة . **ان باوند ليس بالوجودى المسيحى أو الملحد – وليس بالشاعر المسيحى .** غير ان لديه ديانة خاصة به هى عبادة اللحظات العالية أو البطولية فى التاريخ الانسانى ، واحترام الحضارات والشرائع العظيمة . ورده على الكارثة المحدقة بنا – يتمثل فى محاولته شد أزرنا بتذكيرنا بما أحرزناه قديما من انتصارات .

ما تحبه حق الحب يبقى

اما الباقى فيذهب جفاء

ما تحبه حق الحب لن ينتزع منك

ما تحبه حق الحب هو ميراثك الحق

عالم من هو ، عالمى ، أم عالمهم

ام انه ليس ملكا لانسان

مروج اليزيوم رغم انها كانت فى قاعات الجحيم

ما تحبه حق الحب هو ميراثك الحق

يريدنا باوند أن نعيش حسب الطبيعة ، وان نرى منجزات الانسان فى العالم الطبيعى . ولا يعنى هذا انه كان غافلا عن غرور الكائن الانسانى وميله الى التخريب (فربما كان هو

نفسه من هذا النوع) . ولكنه كان — على الأقل — عاشقا لجمال الطبيعة وللفن والشعر . ولو اننا أردنا أن نعبر عن ولائنا لأحسن ما في تراثنا الانساني ، وموقفنا من التاريخ لما وجدنا خيرا من شعاره : **« ما تحبه حق الحب هو ميراثك الحق »** .

هكذا اتخذت الحاسة التاريخية في الأدب الحديث أشكالا مختلفة ، وأنتجت عقائدها الخاصة وردود الفعل ضد هذه العقائد ، ولكنها ظلت — في كل حال — عنصرا حيويا من عناصر الثقافة الحديثة ، عنصرا يستطيع أن يقوى من روحنا المعنوية في أزمتنا الراهنة .

مفهوم جديد للواقعية

وفي الفصل الثاني (**الواقعية ، وعلم النفس ، والتجارب في الروايات الحديثة**) يقول المؤلف انه لا يستخدم كلمة « **الواقعية** » هنا بمعناها الضيق الذي نقصده عادة عندما نتحدث عن روايات **زولا** مثلا — أي تسجيل الحقيقة تسجيلا مفصلا ، ومعالجة الجوانب القبيحة من الحياة مما هو أجدر باسم « **الطبيعة** » منه باسم « **الواقعية** » — وانما يستخدم الكلمة بمعناها المقابل ، في كلامنا العادي ، لـ « **المثالية** » . ومرة أخرى نجد أن معنى « **الواقعية** » و « **المثالية** » في الفن يختلف عن معناهما في الفلسفة ، ولهذا نؤثر أن نعرف الكاتب «**الواقعي**» بأنه الكاتب الذي يعتقد ان الصدق مع الحقائق التي يلاحظها — سواء أكانت متعلقة بالعالم الخارجي أم بمشاعره الخاصة به أمر مهم ، في حين نعرف الكاتب « **المثالي** » بأنه الكاتب الذي يريد أن يخلق صورة طيبة للعالم ، تسمو بأخلاق القارىء . ان الدكتور **جونسون** ، على سبيل المثال ، لم يستطع أن يعيد قراءة الفصل الأخير من مسرحية شكسبير « **الملك لير** » لأنه فصل مسرف في التكدير والظلم ، وآثر عليه النص الذي كتبه أجبند كتاب عصر رجوع الملكية لأنه ينتهي نهاية سعيدة ..

لن يجدينا أن نرد على الدكتور جونسون بأن النهاية المحزنة التي ارتضاها شكسبير لأبطاله نهاية منطقية ، لأن الفضيلة كثيرا ما تنهزم في الحياة الواقعية ، ففي مقدوره أن يرد بقوله انه حتى لو كان الأمر كذلك ، فلا ينبغي للفضيلة أن تنهزم في الشعر الدرامي ؛ ورغم اننا نستطيع أن نحترم الأحاسيس الرقيقة التي تكمن وراء نقد جونسون للمسرحية ، الا أننا لا نتفق معه اليوم ونرى مع **تشارلز لام** ، ومع شكسبير نفسه — أن موت لير كان خير دواء لآلامه :

... انما يكرهه
من يود أن يمده أكثر من ذلك
على مخلعة هذا العالم القاسي

ذلك ان وضع أي « **خاتمة سعيدة** » للمسرحية من شأنه أن يكون انحدارا عن الذروة فاترا ومملا ..

التجارب في الرواية الحديثة

ونجيء الى الرواية الحديثة فنجد انها بلغت ذروتها ، كشكل فني في أعمال **جورج اليوت** والروس العظماء ، **وهنري جيمز** . واقترن ذلك بميل متزايد الى التجريب ، والاناقة ، والتعقيد . فهنري جيمز كان يعد روايات **دوستويفسكي وتولستوي** « ضروبا من البودنج السائل » كناية عن افتقارها الى الشكل مثل روايات فلوبير وتورجنيف ويتخذ من فلوبير وتورجنيف أساتذة له ، ويكره لجوء الروائيين الفيكتوريين — مثل ثاكري — الى مخاطبة القارىء مباشرة ، مخاطبة تكسر سحر الوهم الذي يحاول الروائي ان يخلقه . قدم **هنري جيمز** الى الرواية تكتيك سرد القصة من وجهة نظر مراقب لا يلزم أن يكون — بالضرورة — شخصية رئيسية من شخصيات القصة ، ولكن حب استطلاعه — ونجاحه أو فشله في ارضاء هذه النزعة

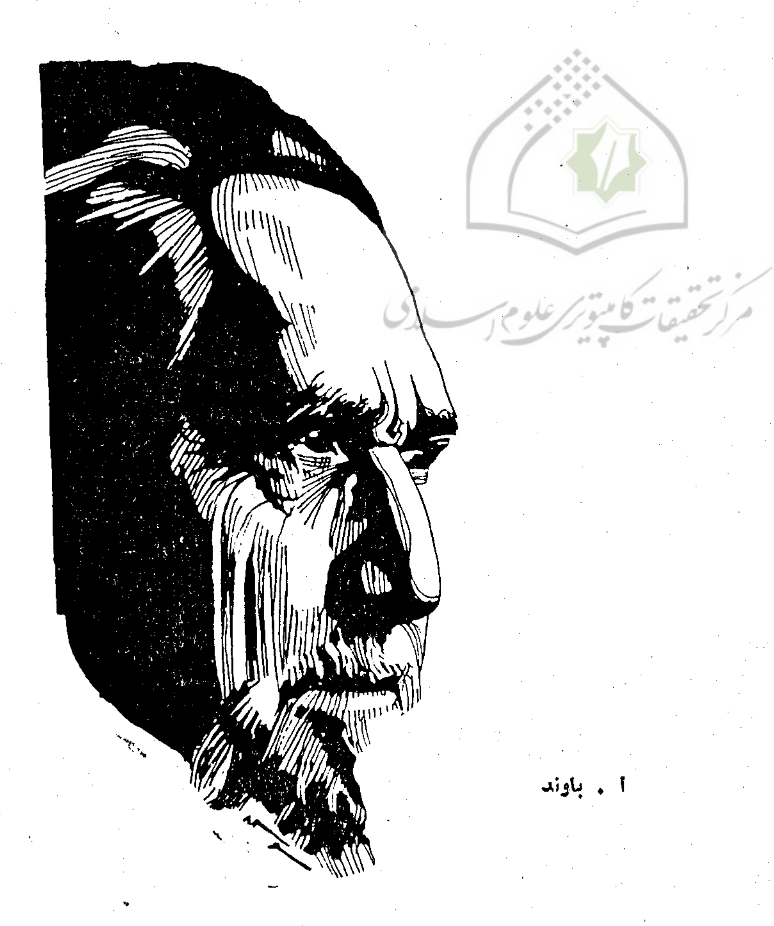
ت . س . اليوت

يعدو الموضـــوع الأساسي للقصـــة ، وبينما يحاول أن يحكم على الآخرين ، نجد أنفسنا مســـوقين الى الحكم عليه . جلب هنرى جيمز الى القصة وجهـــات نظر هى من الحـــذق ، وشخصيات هى من التحفظ والتهذيب ، وأهدافا هى من الخفاء الى الحد الذى كان خليقا بأن يلوح لأى روائى قبله متعذر التصوير . وقد جعلت رهافة احساسه وصعوبة ارضائه بعض النقاد يقارنونه **بجين أوستن** . على أن عالمه ليس محسوسا كعالمها فان شخصياته الرهيفة تتسع رهافتهـــا من خيوط أحشائها . انها تلوح ـ أحيانا ـ وكأنها تسبح فى حوض كبير للأسماك الذهبية ، أو كأنها تتحرك فى عالم يتسرب منه الهواء شيئا فشيئا . كان جيمس يحب جو اللغز والغموض : وجمله الملتفة قد كتبت بأكبر قدر ممكن من التركيز .

ان الاسراف فى الاعتمـــاد على البراعة ، وعلى الانطباعات الرهيفة للحالات النفسية والمناظر والمواقف ، والكشف الحريص عن الجـــدائل النفسية التى تؤلف هذه الانطباعات ، **كلها قد تؤدى بالروائى الى فقدان الحس البناء** . واذا كان جيمز قد عنى ببناء قصصه ورواياته أشد العناية فان أمثال **دوروثى رتشاردسون وكاترين مانسفليد وفرجينا ولف** ، ممن طوروا التكتيك الانطباعى وجلبوا معهم الى الرواية الشىء الكثير من مادة الشعر ، قد تعرضن لخطر اهمال البناء والفصل بين الشخصية والحدث .

ومناقشة عنصر البناء فى الرواية تعنى ، ان عاجلا أو آجلا ، مناقشة رواية ((**يوليسيز**)) لجويس . لقد وصف ا . ا . رتشاردز أجزاء هذه الرواية بالتفكك ، ولكن ذلك لا يلوح لنا وصـــفا عاديا لها . فقليلة هى الروايات التى تفوقها أحكام بناء ، وقليلة هى الشـــخصيات التى تفوق ستفن ديدالوس وليوبولد بلوم براعة تصوير .

من الحق ، على أية حال ، ان أول انطباع تخلفه رواية ((**يوليسيز**)) فى القارىء هو الفوضى الغامرة ، وأن المرء يحتاج الى كثير من الوقت والجهد قبل أن يتمكن من تفهم البناء الفنى والمعنوى لها ، وانه بالرغم من تعقد خيوطها فان حبكتها ـ وهى وصف يوم ليس فيه ما يميزه عن غيره من الأيام ـ تلوح ، عند القراءة الأولى ، أضعف من أن تحتمل ثقل الجو الكثيف **الذى تـــدور فيه الرواية** . كذلك **وصفها بعض النقاد بأنها قمة امكانيات الرواية من حيث هى شكل فنى ، بأنها الرواية التى تنتهى عندها كل الروايات . وشعر آخرون بأنها ليست رواية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، لأن احساسنا بالجهد الفنى المبذول فيها يصرفنا عن الاحساس بالحيـــاة التى تصورها** . وهذا ، فيما نظن هراء ، فقد كان جويس ذا خيال ملهوى عظيم . ولم يكن معاصره د . ه . **لورانس** يملك ذلك النوع من الخيال . ان لورانس يتخذ مكانه فى غضب ، الى جانب بعض شخصياته ضد بعض ، ويستبد بقرائه على نحو غير معهود فى سواه من كبار الروائيين . ان طريقته فى الكتابة تتسم بالسرعة ، ونفـــاذ الصـــبر ، والتدفق . فهو يكتب باهمال ، أو يتعجل الأمور ، الى ان يصل الى مشهد مثير لاهتمامه ، وعند ذلك تتبدى مواهبه بكل قوتها . واذا كانت روايات فيلدنج تبدأ باستخدام عدد من المواضعات الأدبية المتفق عليها وروايات جيمز وجويس تبدأ بابتداع مواضعات خاصة بها ، فان روايات لورانس تلوح وكأنها تريد ألا تكون أعمالا أدبية على الاطلاق . أما أغلب الروائيين الذين ظهروا منـــذ عام



أ . باوند

١٩٣٠ فانهم يكتبـــون بطريقة مباشرة بسيطة ، ويستخدمون طرائق السرد القصصى القديمـــة ، رغم أن بعض النغمات الرمزية أو المعانى الاليجورية تتبدى فى أعمالهم . ومن أمثلة هؤلاء الكتاب **ركس وارنر ، وجـــــرام جرين ، وكريستوفر ايشروود ، ووليم جولدنج وايريس ميردوك .**

د . هـ . لورنس

ومن أهم المفكرين المحدثين الذين اثروا تأثيرا عميقا فى الرواية الحديثة ، وفى كل اشكال الادب والفن **سيجموند فرويد** . غدت افكار فرويد جزءا من المناخ الثقافى لعصرنا الى الحد الذى صرنا معه نعدها امورا مسلما بها ، وننسى مدى الدهشة ، بل والصدمة ، التى سببتها للضمير الادبى عندما اذيعت لأول مرة . أن تصور فرويد للانا والهو والأنا الأعلى واللاشعور معروف جيدا ولا حاجة بنـا الى الافاضة فى الحديث عنه هنا ، ولكن حسبنا أن نلاحظ أن القالب الأساسى لتفكيره يشبه ــ من عدة نواح ــ قالب تفكير الفيلســوف الألمانى الرومانسى المتشائم **شوبنهور** ، وان كلا الرجلين قد اثر فى الروائى الالمانى العظيم « **توماس مان** » . من الممكن لآراء فرويد أن تطبق على أعمال كتاب تأثروا به تأثرا واعيا ، مثل توماس مان ، ولكن من الممكن أيضا أن تطبق على أعمال كتاب لم يسمعوا باسمه قط مثل **شكسبير** . وعلى ذلك فاذا كان تأثير كيركجارد قد اقتصر على عدة أعمال أدبية جاءت بعده ، فان النماذج الفرويدية موجودة قبل فرويد وبعده .

وما على المرء الا أن يدور ببصره حوله كى يتبينها . ولا يبقى مجال للشك ــ رغم ذلك ــ فى انه كان الدافع الى ما نراه فى كثير من الروايات الحديثة من صراحة فى صف العلاقات الأسرية والانفعالات الجنسية .

الغموض فى الشعر الحديث

وفى الفصل الثالث « **التعقيد والالماع والتورية الساخرة والغموض فى الشعر الحديث** » يقول المؤلف أن حداثة الأدب الحـــديث تتجلى أكثر ما تتجلى فى الشعر . ورغم ذلك نجد من العسير علينا أن نشير الى محك للحداثة فى الشعر . ان بعض قصائد الماضى البعيد تلوح لنا حديثـــة فى نغمتها ، بينما لا يلوح لنا أن بعض الشعراء المحدثين المجيدين ــ مثل ولتردى لاشيرمير ورويت بيتر ، واندروينج ــ معاصرون على الاطلاق . خذ مثلا هذه الأبيات للشاعر اللاتينى **كاتولوس :**

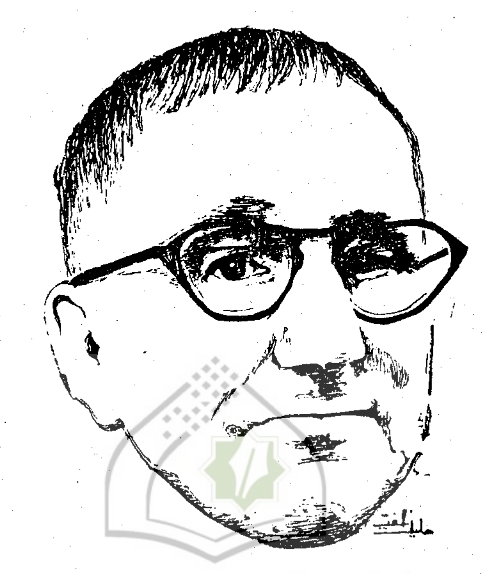
انى أحب وأكره
تساولوننى وكيف يكون ذلك ؟
فاقول لكم انى لا أعلم كيف ،
ولكنى اعلم أن ذلك يعذبنى .

تجدها أبياتا حـديثة ، وذلك لما تنطوى عليه من تعقد ، وازدواج شعورى ، فالنغمة الحديثة فى الشعر هى النغمة التى تحرك أوتار قلوبنـا فى وضعنا الانسانى الراهن . وما دام عصرنا عصر توتر وشد ، وجذب فمن المحتمل أن نظل نستمتع بالأبيات التى من قبيل ابيات كاتولوس الســالفة الذكر .

ومما يدل عـلى طبيعة الشـعر الحديث أن نرى شعراءه يكثرون من الاشارة الى البحر واستمداد صورهم منه : **فالبر هو السطح الذى نسير عليه آمنين** . انه يمثل العقل الواعى الصاحى . ولكن البحر بالغ العمق ، وفى استطاعتنا أن نغوص فيه تحت ضغوط قوية ونعانى ارتعاشات بالغة الشدة ، انه يمثل العقـل فى حالة النوم ، ويزخر بالأطياف المزعجة . ومثلما نجد أن مساحة الماء على ظهر الكرة الأرضية أكبر بكثير من مساحة اليابسة ، نجد ان الجـانب قبل الشعورى واللاشعورى من حياتنـا النفسية أكبر بكثير من الجـــانب الشـــعورى . نحن نخشى الأركان الخفية من نفوسنا لأننا نخشى أن نتوه فى عالم النوم والأحلام الى الأبد . ولكننا نحبها كما نخشاها ونشعر فى قرارة نفوسنا بأن البحر هو المصدر الأول للحياة ، وان تلك الجـوانب النفسية الخافية عن الأعين هى مصدر كل الرغبات والدوافع التى تحركنا. **وقـــد كان الشعراء الذين من نوع رامبو هم أول من ارتاد بحر اللاوعى ، فى ميدان الشعر على الأقل .**

ان غوص الشـاعر الحديث فى أعماق ذاته سبب من أبرز الأسباب التى تجعل شعره صعبا . انه تائه فى هذا البحر لا يستطيع أن يفسر وجوده وتصرفاته وعذابه فيه ، بأكثر ممـا يستطيع الحالم أو المشرف على الغرق أن يفسرها . والى جانب هذا النوع من الشـعر المكتوب على مستوى

واجه اليوت وباوند مشـكلة انفصال الفن عن الحياة باللجوء الى فكرة الثقافة أو « التقـاليد » . فالتفاعل بين الفن والحياة انما يتم فى اطار « ثقافة » المجتمع الانسانى. **ولا يمكن للحياة والفن على السـواء أن يبلغا أى مستوى رفيع مالم تكن الثقافة التى تضمهما رفيعة المستوى**



ب . بريخت

لا شعورى ، نجد شـعرا مكتوبا على مستوى شعورى ولكنه لا يقـل عن سابقه غموضا . وقصـائد اليوت وباوند من هذا النوع المكتوب بوعى ، والغامض رغم ذلك . فهما يتجنبـان الهوة القائمة بين الفن والحياة ، تلك الهوة التى أدت بالشعراء الرمزيين

من ناحيـة ، وبرامبو واتباعه من ناحية أخرى ، الى السير فى طريق مسدود . **ان فكرة الفن الخـالص المنفصل عن الحيـاة فكرة عقيمة ، وفكرة السريالية القائلة بأن الشـعر ينبغى أن يكون حيا بأى ثمن ، فكرة عقيمة هى الأخـرى . فالسيرياليون يصورون عذاب عصرنا وفوضاه ولكنهم قلما ينجحون فى صياغة هذا الاحساس صياغة فنية .**

هى الأخرى . ان كلمة الثقافة تعنى تربية المعارف والأذواق تربية تمكنها من تفهم الأدب ، والفنون الجميلة ، والعلم ، والسياسة ، والتكنولوجيا ، كما تعنى اكتساب آداب السلوك ، وكل أشكال العرف والعادات السائدة بين الأمة أو القبيلة أو الطبقـة الاجتماعية . وصعوبة قصائد باوند واليوت لا تنبع من استخدامها مادة الأحلام وانما تنبع من اتساع رقعـة اشاراتها الثقافية . فهما يفترضان فى القارىء من المعرفة باللغات والآداب المختلفة مالا يملكه فى الواقع ، ويكتبان على هذا الأساس .

وقد صـار اليوت فى أعماله الأخيرة أقل ميلا الى استخدام هذا المنهج عن ذى قبل . أما باوند ، فى

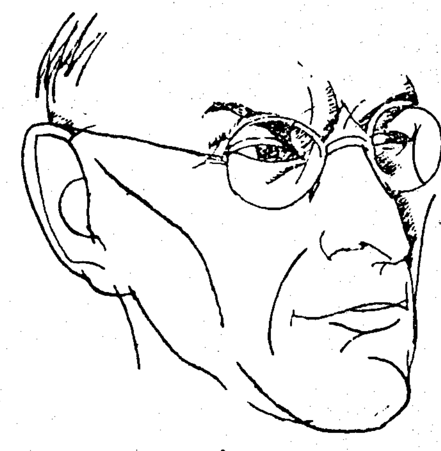
أحدث قصائده « الأناشيد » فقـد ازداد ايغالا فى هـذا المنهج : انه يراوح بين استخدام الحروف الصينية والمقتطفات المأخـوذة عن اليونانية ، واللاتينية ، واللغـات المتفرعة من اللاتينية . وهـذا التعالم من جانب باوند واليوت (وخصوصا باوند) شىء يغيظ القارىء لكنه لا يجب أن يعد مجرد تباه فارغ : **فهـو وسيلة مشروعة يتوسل الشاعران بهـا الى قول مايريدان أن يقولاه** . ان اليوت اذ يقتبس أبيات قدامى الشعراء ، أو يحورها ، أو يلمح اليهـا ، انما يمكننا من رؤية الماضى والحـاضر فى منظور تاريخى طويل ، ويرينا انهيار القيم القديمة .

الحداثة فى الدراما

وفى الفصل الرابع («الحداثة» فى الدراما) يتحدث المؤلف عن تأثير الكتـاب الأوربيين والامريكيين فى المسرح الانجليزى الحـديث ، وأهم أولئك الكتـاب هم : **تشيكوف ، وابسـن ، وبرخت ، وبكيت ، ويونسكو ، وأونيل ، وتنيسى وليمز ، وآرثر ميلر** .

أضاف **تشيكوف** الى التكنيك المسرحى منهجا جديدا يتمثل فى كون شخصياته لا يرد بعضـها على بعض ردا مباشرا ، وانما يمضى كل منها فى مناجاة نفسه مناجاة باطنية غامضة ، تعبر عن عزلته النفسية ، وتكشف عن انغماسه فى ذاته وشرود ذهنه . وأضفى **ابسن** على مهادة الاسكندنافية ، وشخوصه المقتطعين من الطبقـة المتوسطة فى أغلب الأحيان ، نكهة محلية خاصـة ، مستخدما الرموز « **كالبطة البرية** » ليعبر عما لا تعبر عنه الكلمات المباشرة .

وكلا الرجلين يلوح كمن يمضى بقارئه الى عوالم مغرقة فى الخيال . فسطح مسرحياتهما طبيعى رقيق ، تكمن تحتـه الفانتازيا ، وتحت الفانتازيا تكمن استبصارات انسانية بالغة العمق . وهما ، فى هـذا ، يشبهان **دوستويفسكى**. فدوستويفسكى



ص . بيكيت

يجب ان يضع على سطح رواياته واقاصيصه الأشياء العادية ، والمملة، ولكن تحت هذا السطح توجد عناصر هزلية وميلودرامية عنيفة . وتحت هذه العناصر توجد حكمة مأسوية . **ويمكن أن يقال ان من اهم ما انجزته النزعة الطبيعية فى مسرحيات القرن الماضى ورواياته تقديمها عناصر المأساة، والاحاسيس العميقة ، فى أسلوب بسيط لا أثر فيه لادعاء الرفعة والجلال .**

كان تشيكوف وابسن مبتدعين **لا معين** ، ولكن خلفاءهما ـ رغم انه كان بينهم رجال ذوو مواهب عظيمة ـ كشو ـ اقتصروا على استخدام تجديداتهما التكتيكية دون أن يضيفوا اليها شيئا من عندهم ، أو دون أن يستخرجوا منها كل امكانياتها . ولاشك فى أن شو كان مختلفا عن تشيكوف وابسن فى انه جعل مسرحياته تعبيرا عن المشاكل التى تشغل عصره . واسرف فى ذلك الى الحد الذى جعل روبرت جريفز يخرجه من زمرة الكتاب المسرحيين على الاطلاق ، معتبرا اياه كاتب محاورات هجائية ، كلوسيان ، و « **فيلسوفا استحال قائدا للدهماء** » . ومما يدل على عيوب شو ككاتب مسرحى ان مسرحيته « **الانسان والسوبرمان** » تضم مشهدا يدور بين دون جوان والملاك . ولكن هذا المشهد ، رغم انه أكثر مشاهد المسرحية اثارة لاهتمام القارىء ، يحذف من المسرحية عادة عند تمثيلها ، لأنه لا يسهم بشىء فى تطوير أحداثها . والحدث فى نهاية المطاف ، هو ما يجعل من الدراما دراما .

أخذ شو عن ابسن **الفكرة القائلة بأن مشاكل الحياة المعاصرة ، تلك المشاكل الواقعية الجادة ، غير المريحة ، يمكن أن تقدم على خشبة المسرح** ، وفى مسرحية « **منزل القلوب المحطمة** » استفاد من حيلة تشيكوف التى أشرنا اليها ، وهى جعل الشخصيات تحدث نفسها ، بدلا من أن يحدث بعضها بعضا (**ولنذكر احقاقا للحق ان هذه الحيلة ليست جديدة تماما فنحن نجد شيئا قريبا منها فى ملاهى الأمزجة عند بن جونسون**)

على أن الشىء الذى أخفق شو فى أن يأخذه عن ابسن وتشيكوف هو قدرتهما على استخدام الرموز ـ النورس المضروب بالرصاص ، والغابة البدائية ، وبستان الكرز المعروض للبيع ، والبطة البرية الموضوعة فى الطابق الأعلى لمنح مسرحياتهما ، تحت سطحها النثرى ، أبعاد الشعر . هذه الرموز تجلو بعض جوانب الموقف التى لا يمكن أن يعبر عنها تعبيرا صريحا ، ولا تشعر بها الشخصيات نفسها شعورا واضحا . أما شو فيشعر دائما بأن كل موقف يمكن أن يكون واضحا غاية الوضوح ، **وأن شخصيات المسرحية المتحدثة بلسانه يمكن ان تعرف كل جوانب الموقف وهو اذ يقول كل شىء يدع الشاعرية تفلت من قبضته .**

وخلفاء شو الذين ساروا على منهجه ، أو على نهج قريب منه ، يهتمون بمشاكل الحياة اليومية ، ويعطفون على الطبيعة الانسانية ، لكنهم أضأل منه قامة ، ويشاركونه افتقاره الى الرؤيا الشعرية . **فجولز وردى و ج . ب . بريستلى** هما شو دون أن يملكا فطنته . **وجيمز بريدى** هو شو دون ان يملك قدرته على التفكير المتسق . ولعل **شون أو كيزى** ، فى مسرحياته المبكرة عن حياة دبلن ، هو الكاتب المسرحى الوحيد الذى تحول الى ابسن وتشيكوف كى يتعلم منهما « **الواقعية الشعرية** » . غير ان مسرحياته الأخيرة ، منذ « **الكأس الفضى الصغير** » ، تطرح عنها اثقال الواقعية كى تتوصل الى ضرب من التعبيرية الألمانية ، وتعلو نغمة لغته حتى تصير شعرا منثورا لا يخلو من تكلف . ومن قبيل المفارقة ان تكون مسرحياته الأخيرة التى يغلب عليها جانب الدعاية السياسية أقل قدرة على تحريك الضمير الاجتماعى من مسرحيته الباكرة «**المحراث والنجوم**»، تلك المسرحية التى امتازت بالموضوعية الكاملة ، ومع ذلك اهاجت مشاعر أهل دبلن . والظاهر ان الايرلندى الذى يقيم خارج بلاده ، مثل أوكيزى، يغدو ـ مع مرور الزمن ـ ميالا الى المبالغة فى تأكيد صفاته القومية ، مما يفقد عمله صدقه الأول .

يشترك المسرح الكلاسيكى والمسرح الشكسبيرى فى انهما يهدفان اساسا الى امتاع المتفرج وتحريك مشاعره . وهما ، فى ذلك ، يختلفان عن مسرح العصور الوسطى الذى يهدف الى الارشاد والسمو بالأخلاق . وقد كانت مسرحيات الكاتب الألمانى العظيم **برتولد برخت** أقرب الى مسرحيات العصور الوسطى منها الى المسرح الكلاسيكى والشكسبيرى . فهى اما سجلات اخبارية ك «**الأم شجاعة**» و « **جاليليو** » أو مسرحيات اخلاقية

صريحة ، كـ « **الانســان الطيب فى ستشوان** » .

ولكن على الرغم من انمسرحيات برخت كثيرا ما نوقشت فى بريطانيا ، فان تاثيرها الفعلى فى المسرح الانجليزى المعاصر لم يكن بالعمق الذى قـد نتصوره . ان مسرحه عقــلانى فى جوهره ، يفترض ان فى البشر دوافع قوية تدفعهم الى العمل ، رغم انهـا قـد تكون نابعــة من حب الذات او المصــلحة (**عندما نجـد الحب أو الاحسان فى مسرحية لبرخت ، كما فى شخصية ابنة جاليليو نجد الكاتب يعالج هــذا الحب على انه بلاهة لطيفة**) . كذلك يفترض مسرحه ان أى حديث عن الأخلاق حديث فارغ ، ما لم تمتلىء البطون الفارغة بالطعام اولا ، وان الاسراف فى المثاليــة الأخلاقية قد يؤتى ثمـارا اجتماعية سيئة . غير ان برخت يؤمن أيضــا بأن ثمة صــفات معنوية جديرة بالأعجاب ، رغم ان أصحابها كثــيرا ما يقعون فريســة لاســتغلال من لا يتحلون بهـا . ومسرح برخت ، كمسرح شو ، مسرف فى ذهنيته . فهو يسلم بأن التواصــل الذهنى بين الناس ، مهما كان محفوفا بالاخطار ، ممكن . **ومهمـا يكن من أمر فان فى المسرح الحديث اتجاها لا ذهنيا يقابل اتجاه برخت . ويسمى هذا الاتجاه أحيانابمسرح العبث أو عدم التواصل.** وأهم مسرحية تمثله هى « **فى انتظار جودو** » لصمويل بيكيت ، وقد مثلت فى بريطانيا فى العقد الماضى من هــذا القرن . وبيكيت كاتب ايرلندى كان صديقا لجيمز جويس ، ومن تلامذته الى حد ما ، يكتب بالفرنسية أكثر مما يكتب بالانجليزية . ومسرحياته تجســد ذكريات شــخصية وأفكارا مســيطرة على ذهنه ، ولكنها تبشر أيضا بضرب من العدمية المسيحية ، هو بمثابة القالب الذى يتبقى فى الذهن بعد ان يرفض المرء ، بحرارة ، عقائده المسيحية التى كان يؤمن بها فى طفولته ، وعندما يجدف عليها . ومسرحية « **فى انتظار جودو** » ، رغم انها حيرت النقاد حيرة شديدة عند تقديمها لأول مرة على « مسرح الفنون » بمدينة لندن فى عام ١٩٥٥ ، قد صارت الآن مسرحية معروفة جيــدا ، ونوقشت كثيرا ، ولذا لا نحتاج الى أن نتحدث عنها .

والكاتب الأوربى الذى يشــبه بيكيت ، لا من حيث المزاج وانما من حيث طريقة الكتابة ، هو الكاتب المسرحى الــرومانى ، الــذى يكتب بالفرنسية ، يوجين يونيسكو .

وتروى لنا مسز كارول جراندبا ، احدى صديقاته القدامى ، ان من بين الأسباب التى دفعته الى الكتابة ، اطلاعه على كتاب انجليزى — رومانى للمحــادثات ، يراد به ارشــاد المســافرين . راعته تفاهة هــذه المحادثات ، وشعر بأنه يريد التعبير عن مهزلة اللغة . **ان مزاجه اقل قتامة من مزاج بيكيت ، رغم ان مسرحه الهزلى كثيرا ما يخفى تحته نغمات منذرة بالشؤم . واذا كان موضوع بيكيت هو الحاد الانسان الذى يحب الله ، فان موضــوع يونسـكو هو لا عقلانية الانسان الذى يحبالمنطق .** واذا كان من الممكن وصف بيكيت بأنه معاد للنزعة الانسانية ، فمن الحكمة وصف يونسكو بانه انسانى النزعة ، عيشى . فمسرحيته « **الخرتيت** » ، التى تعد اشهر أعماله يمكن ان تؤخذ على انهــا احتجاج انســانى على الحركات التى من قبيل الفاشــية والنازية . وبطلها (**الذى يظهر فى مسرحية اخرى ليونســكو**) موظف عادى ، هادىء الطبع يدعى بيرانجيه . وله صديق لا يفتأ يعيد على مسامعه انه ينبغى ان يكون اشــد جدية فى موقفه من الحياة . وتدريجيا — تبدأ كل شخصيات المسرحية فى التحول الى خراتيت . ويستجيب صديق آخر من أصدقاء بيرانجيه لهــذا التحول . فلا بد ان وراءه حكمة ما .

الا يجمل بنا ان نتحــول ولو مؤقتا ، الى خراتيت كى نفهم وجهة نظر هذا الحيوان ؟ ويتحول أقرب أصــدقاء بيرانجيه الى خرتيت امام اعيننا ، ثم تهجره فتاته لتلحق بقطيع الخراتيت ، وقد ابهجها ان حياتهم بسيطة ، جذابة ، تتكون منالاندفاع الى الأمام أو الارتداد الىالخلف ، ومن اصدار الأصوات ، وأكل العشب . (اذا كان يونسكو لا يثق بالمنطق) ، فانه لا يثق أيضا بصيحة ، « فلنعد الى الطبيعة » ويبقى بيرانجيه وحيدا وخائفا ، لا يجدسببا معقولاللتمسك بانسانيته ، ولكنه يصر على الاحتفاظ بها رغم ذلك . وســائر مسرحيات يونسكو أقتم من هــذه المسرحية او اجنح منها الى الســادية . ففى مسرحية « **الدرس** » نجــد مدرسا خصوصيا لا يفتأ يوجه الأسئلة الى تلميذته المراهقة . فاذا فشــلت فى الاجابة عليها استشاط غضبا وتولاها الرعب . وأخيرا يقتلها على نحو أشبه بالاغتصاب . وفى مسرحية «**الكراسى**» نجد زوجين عجوزين يشتغلانحارسين لقصر ريفى خرب وهما يصــفان الكراسى استعدادا لالقاء محاضرة على مستمعين خياليين . وفى غير هــذه المسرحية يتهكم يونسكو علىالعبارات والمواضــعات الرثة ، ويعيب على البورجوازية تفاهتها . وقد أثر فى اثنين على الأقل من الكتاب الانجليز المحدثين : **ن . ف . سمبسون** فى مسرحياته التى يغيب عنهــا عنصر المعنى ، **وهارولد بنتــر** (رغم انه متأثرا ببيكت أيضا) فى مسرحياته التى تتحدث عن نقص التواصل بين البشر .

وندع هذه المؤثرات الأوربية فى المسرح الانجليزى الحديث ، لنجد ان الكتاب المسرحيين الأمريكان قد أثروا فيه بدورهم . **فتنيسى وليمز** شاعر يختفى تحت قناع النزعة الطبيعية . يعشــق المواقف المتطــرفة ، ويقابل — كما فى شخصيتى بلانش ديبوا وزوج اختها — بين الرقة المتدهورة والذكورة المتوحشة . وقد عبر **جون أوزبورن** فى احدى مقالاته عن اعجابه البالغ بوليمز ، خاصة بنظرته الى المرأة . ولكن ثمة لمسة « **جنوبية قوطية** » أمريكية محلية ، ادجار آلان بو .

الجنس فى انتاج وليمز . وهـذه اللمسة ربما كانت غريبة عن المزاج الانجليزى .

ولآرثر ميلر مزاج أقتم من مزاج وليمز ، وأكثر تطهرا ، واقرب الى المزاج الانجليزى . ومسرحياته بمثابة احتجـاج على الظلم ، ومناقشـة لقضايا السلطة والحرية ، والقرارات السياسية التى ينبغى ان تتخذ .

وأخيرا فهنـاك **يوجين اونيـل** الذى لا يوجـد فى المسرح الانجليزى ما يشبه رائعته « **رحلة النهار الطويلة فى الليل** » ، وقد اقامها على أساس ذكرياته المحزنة عن حياة أسرته . انها مسرحية لا تحوى أى مضمون تعليمى، أو اى رموز شعرية . فهى لدراسة لأسرة عائلها ممثل ناجح ، أقلع عن تمثيل الادوار الكلاسيكية كى يصيب نجاحا تجاريا ، ويتسم بالبخـل ، وربة الأسرة تنتمى الى طبقة اجتماعية ارقى من طبقة زوجهـا ، وتتسم بالجاذبية والدقة والتهـذيب ولكن دناءة زوجها تقطع الأسباب بينها وبين من هم على شاكلتها ، فتعكف على

ردّ على رأى

اشار الى الدكتور فؤاد زكريا (رئيس تحرير هذهالمجلة) بقراءة مقاله الذى نشره عن « كانت فى ترجمتين عربيتين » (العدد ٤٥) .

وقد تبين لى ان الهدف الأول من هذا المقـال هومهاجمة مشروع المكتبة العربية الذى يسهر عليه قادة الفكر فى بلادنا . وأنا لا اقول انه كان يليق بهذه المجلةان تشجع هذه المشروعات الثقـافية العظيمة بدلا من مهاجمتها . بل اتسـاءل : لماذا يهاجم السيد رئيسالتحرير مثل هذا المشروع ؟

يقول فى صـفحة «٤٢» : فمن الواجب أن تقومالجان المكلفة بالاشراف على مشروع مثل المكتبة العربية باختيار افضل الترجمات الفرنسية والانجليزية للنصوصالمكتوبة بلغات غير هذه وتحرص على ان يطلع عليهـا المترجم او المراجع معا وعلى النص الأصلى ، وعلى اشهرترجماته وأدقها على ان يكمل كل منها ما ينقص الآخـر فى هذه الناحية » .

واود ان أقول ان هذا فعلا ما تحرص عليه اللجان ،وهذا ما نحرص عليه نحن المترجمون . ولم يكن الأمر عسـيرا بالنسبة الى الدكتـور عبد الغفـار مكاوىأو بالنسبة لى . فالدكتور مكاوى نال شهادة الدكتوراه من جامعة المانية ، وأنا نلت الدكتوراه من جامعـةالسوربون . فماذا بعد ذلك بالنسبة الى اللغات ؟ ان الدكتور مكاوى استعان بالترجمة الفرنسية لدلبوس ،الأمر الذى لم يشر اليـه الدكتور زكريا . ولم يجد ما يقوله عن كتاب المقدمة الا « والكتاب الثانى لم يتمفيه اى رجوع الى النص الألمانى ؟ » .

فمن اين جاء بهذا الكلام ؟

ان النص الألمانى قد استعرته منه هو لمدة ثلاثةأعوام !! اما استاذنا الدكتور عبد الرحمن بدوى فقـد بذل من وقته ومن جهده الكثير فى مراجعة هذا الكتابعلى النص الألمانى الأصلى Hartenstein وليست مكتبة الدكتور فؤاد وجدها هى التى فيها نسخة المانيةمن هذا الكتاب !

ان الدكتور عبد الرحمن بدوى ليس بحاجة الىأن اعرفه الى الدكتور فؤاد زكريا الذى نال شـهادة الدكتوراه من جامعة عين شمس تحت اشرافه .

وبالمناسبة اقول : لقد صدرت الترجمة العربيـةالثالثة لجمهورية افلاطون للدكتور زكريا .

فلماذا لم يشر الى النص الأجنبى الذى ترجم عنههذا الكتاب ؟ هل هو النص الانجليزى الذى تعاقد عليه، ام النص الفرنسى الذى اشرت اليه بقراءته ، وقدمهمع ترجمته الى دار الكاتب العربى ؟ أم انه استعان بهذا النص وذلك دون الاشارة الى هذا أو ذاك !!

وقبل أن ابدأ بالرد على الجزء الثانى من مقـالهأود أن أعترف بما يلى : ان الدكتور زكريا له أسلوبه الخاص فى انتقاء الألفاظ والتعبيرات . وقد لا نوافقهبالضرورة على هذه الألفاظ وهذه التعبيرات .

فهو يقول مثلا والأمثلة لا عد لهـا ولا حصر ، فىكتاب اسبينوزا (النهضة ١٩٦٢) صفحة ٢٠٢ :

« هذا القول ... فى راينا أوضح دليل على اخفاقالتفسير الحرفى لفكرة الله عند اسبينوزا ، بل هو قمة هذا الاخفاق » .. !!

ولا نعلم أن للاخفاق قمة الا عندك !!

وفى صفحة ١٩٣ « ونستطيع ان نقول ان طريقتـههذه للكتابة ... هى فى الوقت ذاته اختبار عسير يؤدى الى تمييز « الصبية من الرجال » من بين قرائه . العبارة فى الأصل بين قوسين لبلاغتها !) أقول هل هذا كل ما يعرفه السيد رئيس التحرير من الاختباراتالفكرية والمناهج العلمية والدراسات الفلسـفية ، أن يكون الغرض هو « التمييز بين الصبية والرجال » !!

ان هذا الأمر بينك وبين قراءك ولا حكم له علينا !.

الشراب . ولهذين الزوجين ابن يعمل ممثلا ثانويا فى فرقة ابيه ، وهو شاب مخنث سكير . والابن الآخر — ويمثل اونيل نفسه — مصاب بالتدرن ، يعشق الشعراء المنحطين الذين يكرههم أبوه المنتمى الى عائلة مزارعين كاثوليكية ايرلندية متعصبة فى ايمانها بالخرافات. وأفراد هذه الأسرة مجبرون على ان يلاحظ بعضهم بعضا . وكل منهم يوجه الى الآخر ملحوظات مؤلمة ، ثم يعتذر له ، ولا يلبث ، ان عاجلا أو آجلا ، ان يوجه اليه تلك الملحوظات مرة أخى ، انهم مرتبطون ببعضهم بحكم العادة ، أو الشعور بالندم أو الود الحقيقى ، أو الاشتراك فى الألم . وترجع قوة المسرحية الى تصويرها ذلك كله فى نطاق يوم واحد من أيام هذه الأسرة . ويبتدع أونيل من الحيل المسرحية ما يمكن المشاهد لا من سماع ما تقوله شخصياته فحسب ، وانما من سماع ما تفكر فيه أيضا ، متوسلا الى تحقيق ذلك باستخدام الأحاديث الجانبية ومناجاة الذات .

ماهر شفيق فريد

وانتقل الى طريقة الدكتور زكريا الخاصـــة فى الترجمة .

انه يكتب فى نفس الكتاب وفى صفحة (٨٦) الفكرة الكافية Adequate idea

الفكرة الكافية ؟ الفكرة الكافية كلمة لا معنى لهـا فى اللغات الحية وغير الحية ! علما بأنها الفكرة التى يلف ويدور حولها كتاب اسبينوزا كله . لمـــاذا لا يقول :الفكرة المطابقة ؟ فان كانت لا تطابق الشىء (كما يقول المؤلف ...) فهى تطابق الحقيقة . وبالمناسبة فرسالة الدكتور زكريا موضوعها (مشكلة الحقيقة) ! .

وفى صفحة ١٠٧ أجد أن ترجمة كلمة Panpsychism هى ((شمول النفس)) . وعلى هذا الأساس تكون مثلا كلمة Pangermanism معناها ((شمول الجرمانية)) ! .

والآن وقد بينت أن الذوق الأدبى يختلف بلا شك من شخص الى آخر انتقل الى الرد المباشر على كلامه .

يقول عن الترجمة مؤكدا ان هذه هى الجملة الأولى من الكتاب وبذلك تكون حجة عليه وعلى :

كتبت : ... ص ٤١ ... بل يجب أولا انشاء هذا العلم نفسه .

وهو يقول أن : ((الصحيح)) : ... من أجل أبتداع هذا العلم ذاته منذ البداية .

أعتقد انه لا يمكن أن تمر الأمور بهذه البســاطة على صفحات المجلات العربية .

ما هذا الابتداع منـــذ البداية ؟ أخشى أن يكون ابتداعك انت يا دكتور منذ البداية فى رئاسة التحرير.

وكيف تقرأ كنت بعد ذلك ولا هم لك الا هـــذا ((الابتداع منذ البداية)) ؟

يلى ذلك :

الترجمة صفحة ٤٢ — ((... لانا لا نستطيع أن نستمر طويلا على هذه الحال)) .

التصحيح أو كما يقول ((الصحيح)) فى رأيه :اذ انه (أى المرء) لا يستطيع أن يستقر طويلا على هذا الوضع ازاءه)) .

ما هذا يا دكتور ؟ تقول ((لا يستطيع أن يستقر طويلا على هذا الوضع ازائه)) ؟

أرجو أن ((يستقر الوضع ازاء)) رئاستك لتحرير هذه المجلة التى كانت دائما أبدا مثلا للتفكير الرفيـــع والذوق الأدبى السليم .

ومن الطرائف ايضا :

الترجمة : وكانت النتيجة ســـوف تكون حتما اصلاح هذا العلم)) .

والصحيح كما يرى الدكتور فؤاد : وهو ما كان خليقا بان يؤدى الى اصلاح هذا العلم .

هل هذه هى المراجعة الجادة فى نظرك ؟ أمن أجل هذا تهاجم الترجمة والمراجعة والمشروع نفسه !

وفى الترجمة كلمة ((الفضول)) ... وهو يرى أن الصحيح ((سوء التصرف)) ، وفى الترجمـــة أقول : ((بصورة أقل وضوحا وأكثر غموضا فى الشعور)) .

وهو يرى أن الصحيح هو : ((بصورة أقل غموضا وابعد عن الوعى))

هل تظن حقا أن كنت قد بلغ ((قمة الاخفاق)) حتى يتكلم عن ((سوء التصرف)) و ((البعد عن الوعى))!!

ثم اذا كتبت ... ((يتعـــلق)) ... قلت أنت ((يتوقف)) ...

ماذا تعرف عن معنى التعلق فى الفلسفة ؟

كل هذا من أجل ملىء الصفحات بالكلام الذى هو على حد تعبيرك ((ابتداع منذ البداية)) وفى النهـــاية أيضا !

ولله الأمر من قبل ومن بعد .

دكتورة نازلى اسماعيل حسين

دكتوراه الدولة فى الفلسفة من جامعة باريس

الجنس فى انتاج وليمز . وهـذه اللمسة ربما كانت غريبة عن المزاج الانجليزى .

ولآرثر ميلر مزاج أقتم من مزاج وليمز ، وأكثر تطهرا ، واقرب الى المزاج الانجليزى . ومسرحياته بمثابة احتجاج على الظلم ، ومناقشة لقضايا السلطة والحرية ، والقرارات السياسية التى ينبغى ان تتخذ .

وأخيرا فهناك **يوجين اونيل** الذى لا يوجد فى المسرح الانجليزى ما يشبه رائعته « **رحلة النهار الطويلة فى الليل** » ، وقد اقامها على أساس ذكرياته المحزنة عن حياة أسرته . انها مسرحية لا تحوى أى مضمون تعليمى، أو اى رموز شعرية . فهى دراسة لأسرة عائلها ممثل ناجح ، أقلع عن تمثيل الادوار الكلاسيكية كى يصيب نجاحا تجاريا ، ويتسم بالبخل ، وربة الأسرة تنتمى الى طبقة اجتماعية ارقى من طبقة زوجها ، وتتسم بالجاذبية والدقة والتهذيب ولكن دناءة زوجها تقطع الأسباب بينها وبين من هم على شاكلتها ، فتعكف على

ردّ على رأى

اشار الى الدكتور فؤاد زكريا (رئيس تحرير هذه المجلة) بقراءة مقاله الذى نشره عن « كانت فى ترجمتين عربيتين » (العدد ٤٥) .

وقد تبين لى ان الهدف الأول من هذا المقال هو مهاجمة مشروع المكتبة العربية الذى يسهر عليه قادة الفكر فى بلادنا . وانا لا اقول انه كان يليق بهذه المجلة ان تشجع هذه المشروعات الثقافية العظيمة بدلا من مهاجمتها . بل اتساءل : لماذا يهاجم السيد رئيس التحرير مثل هذا المشروع ؟

يقول فى صفحة «٤٢» : فمن الواجب أن تقوم اللجان المكلفة بالاشراف على مشروع مثل المكتبة العربية باختيار افضل الترجمات الفرنسية والانجليزية للنصوص المكتوبة بلغات غير هذه وتحرص على ان يطلع عليها المترجم او المراجع معا وعلى النص الأصلى ، وعلى اشهر ترجماته وأدقها على ان يكمل كل منها ما ينقص الآخر فى هذه الناحية » .

واود ان أقول ان هذا فعلا ما تحرص عليه اللجان ، وهذا ما نحرص عليه نحن المترجمون . ولم يكن الأمر عسيرا بالنسبة الى الدكتور عبد الغفار مكاوى أو بالنسبة لى . فالدكتور مكاوى نال شهادة الدكتوراه من جامعة المانية ، وأنا نلت الدكتوراه من جامعة السوربون . فماذا بعد ذلك بالنسبة الى اللغات ؟ ان الدكتور مكاوى استعان بالترجمة الفرنسية لدلبوس ، الأمر الذى لم يشر اليه الدكتور زكريا . ولم يجد ما يقوله عن كتاب المقدمة الا « والكتاب الثانى لم يتم فيه اى رجوع الى النص الألمانى ؟ » .

فمن اين جاء بهذا الكلام ؟

ان النص الألمانى قد استعرته منه هو لمدة ثلاثة أعوام !! اما استاذنا الدكتور عبد الرحمن بدوى فقد بذل من وقته ومن جهده الكثير فى مراجعة هذا الكتاب على النص الألمانى الأصلى Hartenstein وليست مكتبة الدكتور فؤاد وجدها هى التى فيها نسخة المانية من هذا الكتاب !

ان الدكتور عبد الرحمن بدوى ليس بحاجة الى أن اعرفه الى الدكتور فؤاد زكريا الذى نال شهادة الدكتوراه من جامعة عين شمس تحت اشرافه .

وبالمناسبة اقول : لقد صدرت الترجمة العربية الثالثة لجمهورية افلاطون للدكتور زكريا .

فلماذا لم يشر الى النص الأجنبى الذى ترجم عنه هذا الكتاب ؟ هل هو النص الانجليزى الذى تعاقد عليه، ام النص الفرنسى الذى اشرت اليه بقراءته ، وقدمه مع ترجمته الى دار الكاتب العربى ؟ أم انه استعان بهذا النص وذلك دون الاشارة الى هذا او ذاك !!

وقبل أن ابدأ بالرد على الجزء الثانى من مقاله أود أن أعترف بما يلى : ان الدكتور زكريا له أسلوبه الخاص فى انتقاء الألفاظ والتعبيرات . وقد لا نوافقه بالضرورة على هذه الألفاظ وهذه التعبيرات .

فهو يقول مثلا والأمثلة لا عد لها ولا حصر ، فى كتاب اسبينوزا (النهضة ١٩٦٢) صفحة ٢٠٢ :

« هذا القول ... فى راينا أوضح دليل على اخفاق التفسير الحرفى لفكرة الله عند اسبينوزا ، بل هو قمة هذا الاخفاق » .. !!

ولا نعلم ان للاخفاق قمة الا عندك !!

وفى صفحة ١٩٣ « ونستطيع ان نقول ان طريقته هذه للكتابة ... هى فى الوقت ذاته اختبار عسير يؤدى الى تمييز « الصبية من الرجال » من بين قرائه . العبارة فى الأصل بين قوسين لبلاغتها !) أقول هل هذا كل ما يعرفه السيد رئيس التحرير من الاختبارات الفكرية والمناهج العلمية والدراسات الفلسفية ، أن يكون الغرض هو « التمييز بين الصبية والرجال » !!

ان هذا الأمر بينك وبين قراءك ولا حكم له علينا !.

الشراب . ولهذين الزوجين ابن يعمل ممثلا ثانويا فى فرقة ابيه ، وهو شاب مخنث سكير . والابن الآخر – ويمثل اونيل نفسه – مصــاب بالتدرن ، يعشق الشعراء المنحطين الذين يكرههم أبوه المنتمى الى عائلة مزارعين كاثوليكية ايرلندية متعصبة فى ايمانها بالخرافات. وأفراد هذه الأسرة مجبرون على ان يلاحظ بعضهم بعضا . وكل منهم يوجه الى الآخر ملحوظات مؤلمة ، ثم يعتذر له ، ولا يلبث ، ان عاجلا أو آجلا ، ان يوجه اليــه تلك الملحوظات مرة أخرى ، انهم مرتبطون ببعضهم بحكم العادة ، أو الشعور بالندم أو الود الحقيقى ، أو الاشتراك فى الألم . وترجع قوة المسرحية الى تصويرها ذلك كله فى نطاق يوم واحد من أيام هذه الأسرة . ويبتدع أونيل من الحيل المسرحية ما يمكن المشاهد لا من سماع ما تقوله شخصياته فحسب ، وانما من سماع ما تفكر فيه أيضا ، متوسلا الى تحقيق ذلك باستخدام الأحاديث الجانبية ومناجاة الذات .

ماهر شفيق فريد

وانتقل الى طريقة الدكتور زكريا الخاصـــة فى الترجمة .

انه يكتب فى نفس الكتاب وفى صفحة (٨٦) الفكرة الكافية Adequate idea

الفكرة الكافية ؟ الفكرة الكافية كلمة لا معنى لهــا فى اللغات الحية وغير الحية ! علما بأنها الفكرة التى يلف ويدور حولها كتاب اسبينوزا كله . لمـــاذا لا يقول : الفكرة المطابقة ؟ فان كانت لا تطابق الشىء (كما يقول المؤلف ...) فهى تطابق الحقيقة . وبالمناسبة فرسالة الدكتور زكريا موضوعها (مشكلة الحقيقة) ! .

وفى صفحة ١٠٧ أجد أن ترجمة كلمة Panpsychism هى « شمول النفس » . وعلى هذا الأساس تكون مثلا كلمة Pangermanism معناها « شمول الجرمانية » ! .

والآن وقد بينت أن الذوق الأدبى يختلف بلا شك من شخص الى آخر انتقل الى الرد المباشر على كلامه .

يقول عن الترجمة مؤكدا ان هذه هى الجملة الأولى من الكتاب وبذلك تكون حجة عليه وعلى :

كتبت : ... ص ٤١ ... بل يجب أولا انشاء هذا العلم نفسه .

وهو يقول أن : «الصحيح» : ... من أجل ابتداع هذا العلم ذاته منذ البداية .

أعتقد انه لا يمكن أن تمر الأمور بهذه البســاطة على صفحات المجلات العربية .

ما هذا الابتداع منـــذ البداية ؟ أخشى أن يكون ابتداعك انت يا دكتور منذ البداية فى رئاسة التحرير.

وكيف تقرأ كنت بعد ذلك ولا هم لك الا هـــذا « الابتداع منذ البداية » ؟

يلى ذلك :

الترجمة صفحة ٤٢ – « ... لأنا لا نستطيع أن نستمر طويلا على هذه الحال » .

التصحيح او كما يقول « الصحيح » فى رأيه : اذ انه (أى المرء) لا يستطيع أن يستقر طويلا على هذا الوضع ازاءه » .

ما هذا يا دكتور ؟ تقول « لا يستطيع ان يستقر طويلا على هذا الوضع ازائه » ؟

أرجو أن « يستقر الوضع ازاء » رئاستك لتحرير هذه المجلة التى كانت دائما أبدا مثلا للتفكير الرفيــع والذوق الأدبى السليم .

ومن الطرائف ايضا :

الترجمة : وكانت النتيجة ســوف تكون حتما اصلاح هذا العلم » .

والصحيح كما يرى الدكتور فؤاد : وهو ما كان خليقا بان يؤدى الى اصلاح هذا العلم .

هل هذه هى المراجعة الجادة فى نظرك ؟ أمن أجل هذا تهاجم الترجمة والمراجعة والمشروع نفسه !

وفى الترجمة كلمة « الفضول » ... وهو يرى أن الصحيح « سوء التصرف » . وفى الترجمـــة أقول : « بصورة أقل وضوحا وأكثر غموضا فى الشعور » .

وهو يرى أن الصحيح هو : « بصورة أقل غموضا وابعد عن الوعى »

هل تظن حقا أن كنت قد بلغ « قمة الاخفاق » حتى يتكلم عن « سوء التصرف » و « البعد عن الوعى »!!

ثم اذا كتبت ... « يتعـــلق » ... قلت أنت « يتوقف » ...

ماذا تعرف عن معنى التعلق فى الفلسفة ؟

كل هذا من أجل ملء الصفحات بالكلام الذى هو على حد تعبيرك « ابتداع منذ البداية » وفى النهـــاية أيضا !

ولله الأمر من قبل ومن بعد .

دكتورة نازلى اسماعيل حسين

دكتوراه الدولة فى الفلسفة من جامعة باريس

الشراب . ولهذين الزوجين ابن يعمل ممثلا ثانويا فى فرقة ابيه ، وهو شاب مخنث سكير . والابن الآخر – ويمثل اونيل نفسه – مصـاب بالتدرن ، يعشق الشعراء المنحطين الذين يكرههم ابوه المنتمى الى عائلة مزارعين كاثوليكية ايرلندية متعصبة فى ايمانها بالخرافات. وأفراد هذه الأسرة مجبرون على ان يلاحظ بعضهم بعضا . وكل منهم يوجه الى الآخر ملحوظات مؤلمة ، ثم يعتذر له ، ولا يلبث ، ان عاجلا أو آجلا ، ان يوجه اليـــه تلك الملحوظات مرة أخرى ، انهم مرتبطون ببعضهم بحكم العادة ، أو الشعور بالندم أو الود الحقيقى ، أو الاشتراك فى الألم . وترجع قوة المسرحية الى تصويرها ذلك كله فى نطاق يوم واحد من أيام هذه الأسرة . ويبتدع أونيل من الحيل المسرحية ما يمكن المشاهد لا من سماع ما تقوله شخصياته فحسب ، وانما من سماع ما تفكر فيه أيضا ، متوسلا الى تحقيق ذلك باستخدام الأحاديث الجانبية ومناجاة الذات .

ماهر شفيق فريد

وانتقل الى طريقة الدكتور زكريا الخاصـــة فى الترجمة .

انه يكتب فى نفس الكتاب وفى صفحة (٨٦) الفكرة الكافية Adequate idea

الفكرة الكافية ؟ الفكرة الكافية كلمة لا معنى لهـا فى اللغات الحية وغير الحية ! علما بأنها الفكرة التى يلف ويدور حولها كتاب اسبينوزا كله . لمـــاذا لا يقول :الفكرة المطابقة ؟ فان كانت لا تطابق الشىء (كما يقول المؤلف ...) فهى تطابق الحقيقة . وبالمناسبة فرسالة الدكتور زكريا موضوعها (مشكلة الحقيقة) ! .

وفى صفحة ١٠٧ أجد أن ترجمة كلمة Panpsychism هى ((شمول النفس)) . وعلى هذا الأساس تكون مثلا كلمة Pangermanism معناها ((شمول الجرمانية)) ! .

والآن وقد بينت أن الذوق الأدبى يختلف بلا شك من شخص الى آخر انتقل الى الرد المباشر على كلامه .

يقول عن الترجمة مؤكدا ان هذه هى الجملة الأولى من الكتاب وبذلك تكون حجة عليه وعلى :

كتبت : ... ص ٤١ ... بل يجب أولا انشاء هذا العلم نفسه .

وهو يقول أن : ((الصحيح)) : ... من أجل أبتداع هذا العلم ذاته منذ البداية .

أعتقد انه لا يمكن أن تمر الأمور بهذه البســاطة على صفحات المجلات العربية .

ما هذا الابتداع منـــذ البداية ؟ أخشى أن يكون ابتداعك انت يا دكتور منذ البداية فى رئاسة التحرير. وكيف تقرا كنت بعد ذلك ولا هم لك الا هـــذا ((الابتداع منذ البداية)) ؟

يلى ذلك :

الترجمة صفحة ٤٢ – ((... لانا لا نستطيع أن نستمر طويلا على هذه الحال)) .

التصحيح او كما يقول ((الصحيح)) فى رأيه :اذ انه (أى المرء) لا يستطيع أن يستقر طويلا على هذا الوضع ازاءه)) .

ما هذا يا دكتور ؟ تقول ((لا يستطيع أن يستقر طويلا على هذا الوضع ازائه)) ؟

أرجو أن ((يستقر الوضع ازاء)) رئاستك لتحرير هذه المجلة التى كانت دائما أبدا مثلا للتفكير الرفيــع والذوق الأدبى السليم .

ومن الطرائف ايضا :

الترجمة : وكانت النتيجة ســـوف تكون حتما اصلاح هذا العلم)) .

والصحيح كما يرى الدكتور فؤاد : وهو ما كان خليقا بان يؤدى الى اصلاح هذا العلم .

هل هذه هى المراجعة الجادة فى نظرك ؟ أمن أجل هذا تهاجم الترجمة والمراجعة والمشروع نفسه !

وفى الترجمة كلمة ((الفضول)) ... وهو يرى أن الصحيح ((سوء التصرف)) ، وفى الترجمـــة أقول : ((بصورة أقل وضوحا وأكثر غموضا فى الشعور)) .

وهو يرى أن الصحيح هو : ((بصورة أقل غموضا وابعد عن الوعى))

هل تظن حقا أن كنت قد بلغ ((قمة الاخفاق)) حتى يتكلم عن ((سوء التصرف)) و ((البعد عن الوعى))!!

ثم اذا كتبت ... ((يتعـــلق)) ... قلت انت ((يتوقف)) ...

ماذا تعرف عن معنى التعلق فى الفلسفة ؟

كل هذا من أجل ملىء الصفحات بالكلام الذى هو على حد تعبيرك ((ابتداع منذ البداية)) وفى النهـــاية أيضا !

ولله الأمر من قبل ومن بعد .

دكتورة نازلى اسماعيل حسين

دكتوراه الدولة فى الفلسفة من جامعة باريس

مكتبتنا العربية

الأزمة النقدية العالمية

عن المجلة السوفيتية الشهرية (انترناشونال افيرز عدد ٢٧ سنة ١٩٦٨)

تأليف : ك • ميروشنيتشنكو

ترجمة : أحمد فؤاد بلبع



يتركز الاهتمام العالمى الآن على الدورة الحادة الحالية للأزمة النقدية للرأسمالية . فالثقة تتضاءل فى الدولار والجنيه الاسترلينى ، اللذين كانا حتى وقت قريب اساس النظام النقدى الرأسمالى بأسره . ويوجد على نطاق العالم **«عزوف»** تلقائى ومستمر عن التعامل مع هاتين العملتين ، كما تهتز جميع المراكز المالية فى الغرب ــ **لندن** ، **باريس** ، **زيوريخ** ، **نيويورك** ــ من النوبات المتلاحقة للاندفاع المحموم على شراء الذهب . ويعكف رجال السياسة والمال والبنوك والاقتصاد البارزون على وضع خطط عاجلة « **لشفاء علة** » الدولار والاسترلينى . بيد أن التناقضات السياسية والاقتصادية المتزايدة العمق فى العالم الرأسمالى لا تنذر بشىء سوى المزيد من الفوضى والمزيد من حدة الأزمة النقدية التى تأخذ بخناق النظام الرأسمالى .

طبيعة الأزمات النقدية

تعد أزمة النظام النقدى مظهرا صارخا للأزمة العامة للرأسمالية . وقد كانت هناك أزمات نقدية حتى قبل عصر الاحتكارات ، بيد أنها أصبحت بالغة الحدة خلال الأزمة العامة للرأسمالية ، عندما ازدادت كل تناقضات النظام حدة وكثافة بدرجة هائلة .

ان العلاقات النقدية أحد جوانب العلاقات الاقتصادية الدولية ، وهذا هو سبب خضوعها لمفعول القوانين الأساسية للرأسمالية ، وللامبريالية أعلى مراحلها .

والأساس الاقتصادى للأزمات النقدية هو من ناحية تصدع فى التداول المالى والنقدى وفى النظام الائتمانى ، وتضخم فى البلاد الرأسمالية نفسها ؛ وهو من ناحية أخرى تعقيد لما يقوم بينهما فى الصراع التنافسى للسيطرة على الأسواق العالمية من علاقات اقتصادية ، ومن ثم يكون انقلابا حادا فى توازن موازين المدفوعات ، وهو الانقلاب الذى أصبح أمرا مزمنا .

وتقوم الاحتكارات باخضاع وافساد جهاز الدولة فى البلاد الامبريالية ، كما تستفيد من موارد الميزانية والموارد الائتمانية لتحقيق أغراضها الأنانية المتعارضة مع مصالح الأمة . وبهذه الطريقة تخلق عجزا مزمنا فى الميزانية يغطى بالقروض الداخلية والضرائب وعن طريق اصدار عملة ورقية دون غطاء ، مما يترتب عليه التضخم وارتفاع الأسعار وانخفاض الكسب الحقيقى للشعب العامل والتخفيض المحلى لقيمة العملة القومية . وتؤدى زيادة المصروفات غير الانتاجية ، وبخاصة نفقات الميزانية والنظام الائتمانى ، والزيادة فى الدين العام ، وانخفاض قيمة العملة الورقية ، الى افساد النظام المالىللبلاد الرأسمالية بأسره ، والى خلق ظروف واقعية لتفشى الأزمة النقدية وتعمقها .

وخلال اندفاع البلاد الرأسمالية الى السيطرة على الأسواق العالمية ، شاع استخدامها لأكثر الوسائل السياسية والاقتصادية ، بل والعسكرية ، تنوعا . وفى المجال النقدى تكون هذه الوسائل نوعية ، كما تكون مصممة فى المحل الأول لتحسين **ميزان المدفوعات** فى البلاد على حساب البلاد الأخرى . ان ميزان المدفوعات للبلاد هو المؤشر الاجمالى لوضعها الاقتصادى بالنسبة للبلاد الأخرى . وهو يوضح حالة تسوياتها فى مجال مدفوعات التجارة الخارجية والخدمات والمدفوعات غير التجارية ، وحركة رأس المال ، والحصول على القروض أو سدادها ، الخ .

ويعد رفع سعر البنك المركزى أحد أساليب تحسين ميزان المدفوعات . وسعر البنك المركزى فى الممارسة هو تكلفة القروض القصيرة الأجل التى تضعها البنوك المركزية تحت تصرف البنوك التجارية ، كما أنه يحدد مستوى أسعار الفائدة التى تدفع لأصحاب الودائع والحسابات الجارية الأجانب .

والبلد الذى يكون سعر البنك المركزى فيه مرتفعا يستطيع جذب رأس المال المعروف باسم **«النقد الساخن»** (أى النقود المستعدة للهرب ــ المترجم) من البلاد الأخرى، ويميل هذا الى تحسين مدفوعات البلد ذى سعر البنك الأعلى . ومع ذلك فان هذا الاجراء له جوانبه السلبية .

والتكلفة الأعلى للائتمان فى الداخل يمكن أن تؤدى الى ابطاء الاستثمار والى خفض فىصناعة السلع ، بما فيها السلع التى تصدر للخارج ؛ ويؤدى هذا بدوره الى زيادة

حالة ميزان المدفوعات سوءا . والى جانب ذلك فان دفع أسعار فائدة أعلى لأصحاب الحسابات الأجانب يلقى عبئا اضافيا على ميزان المدفوعات . وأخيرا فان سعر البنك المركزى الأعلى فى بلد ما يؤدى الى تدفق الأموال من البلاد ذات سعر البنك الأقل ، ممـــا يسفر عن زيادة موازين مدفوعاتها سوءا ، ويدفع بصفة عامة الى الانتقام .

وبعد الحرب العالمية الأولى ، التى تعد نهايتهـــا بداية اضطرابات اقتصادية هائلة وتصدع فى النظام النقدى للرأسمالية بأسره ، ثبتت عدم ملاءمة الأساليب القديمة لضبط موازين المدفوعات . وفى الفترة ما بين الحربين ، وبعد الحرب العالمية الثانية ، **حدث تخفيض ضخم فى قيم العملات** فى العالم الرأسمالى ؛ مما كان يعنى هبوطا فى قيمتها بالنسبة للذهب والعملات الأخرى .

وبعد تخفيض قيمة العملة من ناحية مؤشرا لمصاعب مالية خطيرة وتسليما فعليا بالافلاس المالى للبلاد فى مواجهة البلاد الأخرى ، ويعد من ناحية أخرى وسيلة لمحاولة الخروج من الأزمة النقدية ، وأساسا عن طريق زيادة كثافة استغلال الشعب العامل فى الداخل وفى البلاد التابعة . ولا يستخدم هذا العلاج الا عندما تثبت عدم فعالية كل الوسائل الأخرى للتغلب على الأزمة . بيد أنه حتى هذا الاجراء لا يسفر دائما عن النتائج المرغوب فيها .

وفى سبتمبر ١٩٤٩ ارغمت بريطانيا على تخفيض قيمة الجنيه الاسترلينى بالنسبة لقيمة الدولار الأمريكى ، فخفض سعره من ٤ر٣ دولارا الى ٨ر٢ دولارا للجنيه ، أى ٥ر٣٪ ١٠ وعندما قامت بريطانيا فى عام ١٩٤٩ بتخفيض قيمة الجنيه الاسترلينى كانت تريد بطبيعة الحال الاستفادة من هذا الاجراء ، مؤملة أن ترفع من قدرتها التنافسية



وأن تدعم مواقعها فى الأسواق العالمية . لنفرض أن سلعة بريطانية كانت تحمل قبـــل التخفيض ســـعرا عالميا قدره ٤٠٣دولارا أو ١٠٠ جنيه استرلينى بحيث كان يمكن ، مع افتراض ثبات السعر ، شراؤه بعد التخفيض مقابل ٢٨٠ دولارا (أى ١٠٠ جنيه استرلينى بسعر ٨٠ر٢ دولارا للجنيه) ، فانه يوجد وفر قدره ١٢٣ دولارا (٤٠٣ دولارا ـــ ٢٨٠ دولارا) .

ومع انخفاض أثمان المنتجات البريطانية يزداد الطلب عليها . بيد أن المصدرين البريطانيين ، الذين يمكنون من رفع أسعار منتجاتهم ، يكونون أول من يحاول استخلاص الأرباح من عملية التخفيض . ففى المثال السابق ، كان يمكن رفع سعر السلعة الى ١٤٤ جنيها اســـترلينيا ، ويساوى ذلك ٤٠٣ دولارا حسب سعر الصرف الجديد ، أى السعر السارى فى السوق . بيد أن أرباح المصدرين البريطانيين العالية ستميل فى تلك الحالة الى مساواة سعر البضـــائع البريطانيـــة بالجنيهات الاســـترلينية والدولارات ، وبذلك تفقد ميزتها فى الأسواق العالمية . ويميل تخفيض قيمة العملة القومية الى تشجيع صناعة سلع التصدير فى الداخل . لنفرض أن ســـعر الانتاج للسلعة سالفة الذكر قبل التخفيض فى بريطانيا كان ١٢٠ جنيها استرلينيا ؛ ولذلك فان بيعها فى الأسواق الخارجية بمائة جنيه استرلينى يحقق خسارة ، وتصبح صناعة تلك السلعة من أجل التصدير مستحيلة . بيد أن بيع تلك السلعة بعد التخفيض ، ولنقل بمبلغ ١٣٠ جنيها استرلينيا (٣٦٤ دولارا) ، يحقق ربحا للمصدر البريطانى قدره عشرة جنيهات استرلينية (١٣٠ ـــ ١٢٠ جنيها استرلينيا) ووفرا للمشترى قدره ٣٩ دولارا (٤٠٣ ـــ ٣٦٤ دولارا) . وهكذا ســـاعد تخفيض قيمة الجنيه الاسترلينى على الاحتفاظ بسعر ذى قدرة تنافسية أقل بكثير بالنسبة للبضـــائع البريطانية فى الأسواق الخارجية ، على حين شجع صناعة سلع التصدير فى الداخل ، ومن بينها تلك السلع التى لم تكن تنتج بسبب كونها غير مربحة .

بيد أن تخفيض قيمة العملة يعنى أيضا زيادة فى تكلفة السلع المستوردة بالنسبة للعملة القومية . لنفرض أن السلعة قبل التخفيض كان يمكن شراؤها فى الســـوق الخارجية بمبلغ ٤٠٣ دولارا ، وأنها تكلف المســـتورد البريطانى ١٠٠ جنيه استرلينى فى الداخل (٤٠٣ مقسومة على ٠٣ر٤) ، عندئذ اذا ظل سعر الدولار دون تغيير ساوت السلعة ١٤٤ جنيها استرلينيا (٤٠٣ مقســـومة على ٨٠ر٢) بعد التخفيض . وحيث ان السلع المستوردة تمثل نسبة كبيرة فى الاقتصاد البريطانى ، يؤدى ذلك الى ارتفاع فى الأسعار ، بما فى ذلك زيادة تكاليف انتاج سلع التصدير ، وبخاصة فى الفروع التى تستخدم أو تقوم بتصنيع مواد أولية مستوردة .

وبطبيعة الحال فان القـــدرة التنافسية للسلع فى الأسواق الخارجية ، وكذلك سلامة ميزان المدفوعات ،

لا تتحددان فقط بالتغيرات التى تطرأ على أسعار الصرف نتيجة لتخفيض قيمة العملة ، وانما تتحدد أيضا بعدد من العوامل الأخرى . وهكذا فان الانتاجية الأعلى للعمل ، أى التكلفة الأقل لانتاج سلع التصدير فى الولايات المتحدة بالنسبة لمثيلاتها فى بريطانيا ، والمستوى التكنيكى العالى للسلع الأمريكية ، وشروط البيع التفضيلية ، وفترات التسليم القصيرة ، وامكانية توفير القروض للمشترين ، كانت كلهـــا تميل الى اعطاء الاحتكارات الأمريكية ميزة على الاحتكارات البريطانية من أجل منافذ التسويق .

ويستفاد من قيمة العملة أيضا فى حماية مصـــالح البلاد ، كما يستخدم كاجراء انتقامى ضد البلاد التى خفضت قيم عملاتها من قبل . وحيث يتم تخفيض قيم عدد من العملات فى الوقت نفسه ، وبالمعدل نفسه على وجه التقريب ، لا تتغير أسعار الصرف الخاصة بها ، وتتعادل المزايا والخسائر المتبادلة فيما بينها فى التجارة الخارجية . وفى مثل هذه الظروف يفقد التخفيض ، باعتباره وسيلة لتشجيع الصادرات وتخفيض الواردات وتحسين ميزان المدفوعات ، دلالته بالنسبة لمثل هـــذه المجموعة من البلاد .

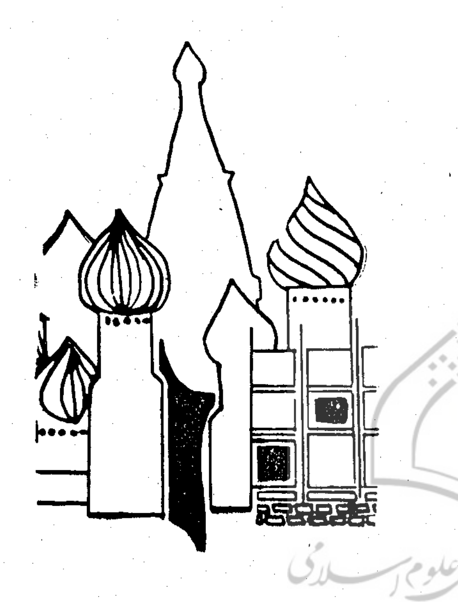
وعندما تقوم دولة بتخفيض قيمة عملتهـــا تنخفض قيمة ديونها الخارجية ، وتلك ولا شك ميزة اقتصادية . وهكذا وصلت قيمة موارد منطقة الاسترلينى ، الملزمة بالاحتفاظ بودائعها فى بريطانيا ، الى حوالى ٣ر٥٠٠ مليون جنيه استرلينى وقت تخفيض قيمة الجنيه الاسترلينى فى عام ١٩٤٩ . وبعد التخفيض انخفضت قيمة هـــذه الموارد بمقدار ٣٥٪ مقدرة بالدولار . وبعبارة أخـرى انخفضت قيمة ديون بريطانيا لبلاد منطقة الاسترلينى بحوالى الثلث نتيجة لانخفاض القيمة الشرائية للجنيه الاســـترلينى ، **مما يعنى أن بريطانيا قد نهبت من تلك البلاد حوالى ألف جنيه استرلينى .**

ويكون تخفيض قيمة العملة مصحوبا عادة برفع سعر البنـــك المركزى ، مما يؤدى الى خفض الاســـتثمارات الرأسمالية ، وزيادة البطالة ، وخفض نفقات الميزانية على الاحتياجات الاجتماعية ، وزيادة الضرائب المباشرة وغير المباشرة التى يتحملها الشعب العامل ، وتجميد أجـــور العمال والموظفين . ويصمم كل هذا المركب الكامل لما يسمى الاجراءات الانكماشية لتوفير مخرج من الأزمة النقدية عن طريق استغلال الشعب العامل .

وبعد الحرب العالمية الأولى ، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، لجأت البلاد الرأسمالية الى وســـائل أخرى متعددة فى صراعها من أجل المنافذ التسويقية ، وفى جهودها لتحسين موازين مدفوعاتها .

وهكذا توجد أساليب ضريبية وائتمانية ونقدية متنوعة لتيسير الصادرات ومضاعفة مقاديرها ، تعد شديدة الشبه بتخفيض قيمة العملة من حيث النتائج والدلالة الاقتصادية.

من ذلك أن البلاد الرأسمالية الأوربية تستفيد على نطاق واسع من الاعانات الحكومية لتشجيع الصـــادرات ومن الامتيازات الضريبية للمصدرين ، ومن التخفيضـــات الضريبية . كما أن الأساليب الائتمانية لزيادة مقـــادير الصادرات متنوعة وشديدة التطور . فيسمح للمصـــدرين بخصـــم أوراق مشتريهم الاذنية فى البنوك المركزية ، أى الحصول على قروض بأسعار فائدة أقل . ويمكن أيضـــا لأصحاب صناعات التصدير الحصول على قروض بشروط أيسر من شروط القروض التى يحصل عليها رجال الصناعة فى فروع الانتـــاج الأخرى . وعند منح القروض للمشترين الأجانب ، من أجل تيسير المبيعات ، يحصل المصـــدرون من الدولة على ضمانات لقروضهم .



وتتخذ امتيازات العملة التى تمنح للمصدرين اشكالا متنوعة . وهكذا فان العملات الأجنبيـــة التى يتعين على المصدر أن يودعها فى البنك المركزى يجرى تقويمها بالعملة المحلية لا على أساس السعر الرسمى ، وانما بسعر أعلى ، مما يعطى للمصدر شيئا على سبيل العلاوة .

وبعد الحرب العالمية الأولى ، وحتى ظروف **الأزمات** الاقتصادية والنقدية ، ظل عدد من العمـــلات **الرأسمالية** قابلة للتحويل كلا منهـــا للأخرى . وكاجراء لضبط ميزان المدفوعات اســـتفيد من **القيود على الصرف الأجنبى ومن مراقبة الصرف الأجنبى** ، التى وضعت للحد من تدفق رأس المال المحلى ومن هربه الى الخارج **(سواء فى شـــكل نقدى أو شـــكل أوراق مالية)** ، وللحد من الواردات وتخفيض النفقات الأخرى من الصرف الأجنبى .

والحقت الحرب العالمية الثانية مزيدا من الضرر بالآلية الدولية للنقد والمدفوعات ، فقد ولت حرية التحويل ،

واصبح من الأمور الأشد صعوبة بكثير تسوية موازين المدفوعات . ولم يكن باستطاعة الدولة التى تتراكم لديها عملة غير قابلة للتحويل أن تستفيد من هذه العملة حتى عندما يكون لديها نقص فى العملات الأخرى غير القابلة للتحويل يجعلها عاجزة عن مواجهة التزاماتها . ولتذليل هذه الصعوبات سعت البلاد الرأسمالية الى موازنة المدفوعات فيما بينها على أساس الاتفاقيات الثنائية ، فأبرمت عددا كبيرا من الاتفاقيات الثنائية للتجارة والدفع (التى تسمى اتفاقيات المقاصة) .

وكانت حسابات المقاصة تسوى دون تحويل نقود بين البلاد ، وانما كانت تسوى فقط من خلال تسويات حسابية متبادلة . بيد أن ذلك فى حالات كثيرة لم يكن يسفر عن النتائج المرغوبة . **فالبلاد المدينة كانت تحاول تنمية وزيادة ديونها فى حسابات المقاصة ، على حين لم يكن باستطاعة البلاد الدائنة الاستفادة من أرصدتها الدائنة .**

ويؤدى تفاقم التناقضات النقدية بين البلاد الرأسمالية فى المرحلة الثانية من الأزمة العامة للرأسمالية الى اقامة الكتل والمناطق النقدية ، ومختلف المنظمات والمؤسسات النقدية الدولية . وتلك اشكال جديدة أكثر قوة وأفضل تنظيما للصراع بين البلاد ومجموعات البلاد ، بيد أنها تدلل أيضا على عجزها عن التغلب على الأزمات النقدية ، وعلى التفسخ المزمن للنظام الرأسمالى .

كما أن بريطانيا والولايات المتحدة وفرنسا وغيرها من البلاد ، فى محاولاتها اخضاع البلاد التابعة وتسليح انفسها فى الصراع ضد بعضها البعض ، تقيم تجمعات نقدية مغلقة ، مثل منطقة الاسترلينى ، ومنطقة الدولار ، ومنطقة الفرنك ، الخ .

ان نهاية القابلية للتحويل ، واقامة المناطق النقدية الواقية ، والانتشار الواسع لقيود العملة ، وعدم الاستقرار البعيد المدى ، وتعدد أسعار الصرف ، **هذه كلها ظواهر سببتها الحرب العالمية الثانية وزادت من حدتها ، وادت الى اعاقة توسع الاحتكارات الأمريكية ، وتقييد اندفاعها نحو السيطرة على المواقع الاقتصادية على حساب منافسيها الذين انهكتهم الحرب ، الظافر والخاسر ، العدو السابق أو الحليف السابق ، كلهم على حد سواء .**

وهذا هو السبب فى أن الولايات المتحدة ، حتى قبل نهاية الحرب العالمية الثانية ، قد بدأت تضع خططها لنظام نقدى دولى يبنى بطبيعة الحال بحيث يناسب الأمريكيين . كذلك وضعت خطط مماثلة فى بلاد أخرى كان لديها ما يحملها على الخوف من التحكم الأمريكى ، وارادت من هذه الخطط أن تعكس مصالحها قبل اى شىء آخر .

وفى عام ١٩٤٣ أعلن عن الخطة الأمريكية لاقامة صندوق موازنة دولى ، وعن الخطة البريطانية لاقامة اتحاد مقاصة دولى ، وعن خطط فرنسية وكندية لعقد اتفاقيات نقدية دولية . وقد نشب صراع حاد ، وبخاصة بين الخطتين الأمريكية والبريطانية .

وفى المؤتمر النقدى والمالى التابع للأمم المتحدة ، الذى عقد عام ١٩٤٤ فى برتيون وودز ، وافقت أربعة وأربعون بلدا على اتفاقية انشاء صندوق النقد الدولى والبنك الدولى للانشاء والتعمير . وكانت الأغراض المعلنة رسميالهاتين الهيئتين هو اقامة نظام نقدى دولى مستقر ، والاستفادة المشتركة بموارد عدد من البلاد لا نعاش وتدعيم اقتصادها وتوسيع التجارة الدولية .

وقد ربطت اتفاقية صندوق النقد الدولى عددا من البلاد بالدولار ، وبذلك أعطته مركزا سائدا ، على حين قيدت حق الدول فى تحديد أسعار الصرف الخاصة بها بالنسبة للعملات الأخرى ، ومنعتها من استخدام قيود العملة لحماية مصالحها القومية . وكان على بنك الانشاء والتعمير ان يشجع تصدير راس المال من البلاد الصناعية الى البلاد النامية ، وأن يشجع الاحتكارات على أن تحقق الأرباح بحرية وهى تحاول اقامة القطاع الخاص فى تلك البلاد وابطاء اقامة اقتصادها القومى المستقل .

ويوضح التاريخ الطويل لصندوق النقد الدولى انه قد فشل فى الوفاء بمهامه المعلنة رسميا . فقد كان من أكثر واجباته أهمية توفير القروض المتوسطة الأجل بحيث تسمح للبلاد بتسوية موازين مدفوعاتها ، فمثل هذه القروض قد استخدمتها قبل كل شىء بريطانيا وفرنسا ، بيد أن المساعدة الائتمانية التى كان يقدمها صندوق النقد الدولى قد ثبت انها غير ملائمة حتى بالنسبة لهذين البلدين الصناعيين ، كما فشلت فى أن تبعد ميزانى مدفوعاتها عن منطقة الخطر .

وبالمثل ثبت أن نشاط البنك الدولى للانشاء والتعمير ، الذى كانت عضويته اجبارية بالنسبة للدول الأعضاء فى صندوق النقد الدولى ، يبتعد كثيرا عن أغراضه المعلنة . فهو لم يفشل فقط فى مهامه الخاصة بالمساعدة على انعاش اقتصاد البلاد التى خربتها الحرب وتوسيع اقتصاد البلاد الأقل نماء ؛ بل أصبح فى الحقيقة أداة قوية للاحتكارات المالية للدول الامبريالية فى سياسة الاستعمار التى تنتهجها ، وفى اندفاعها للسيطرة على البلاد الأقل نماء .

الأزمة النقدية والذهب

خلال الأزمة الاقتصادية العالمية ، ٢٩ — ١٩٣٣ ، أوقف تبادل الذهب بالعملة الورقية ، وسحب الذهب من التداول الداخلى ، على الرغم من أنه ظل الوسيلة الدولية الرئيسية للدفع .

وفى أعقاب تخفيض قيمة الدولار الأمريكى فى عام ١٩٣٤ بمقدار ٤١٪ ، تحدد محتواه الذهبى بما زنته ٨٨٨٦٧١و٠ جراما من الذهب الخالص ، الذى يعادل سعر الذهب ٣٥ دولارا للأوقية التروى (١ر٣١ جراما) . وسعر

التعادل الذهبى للدولار هذا ، وكذلك أسعار الصرف لعملات البلاد الأخرى الأعضاء بالنسبة للدولار ، كان يحددها صندوق النقد الدولى ، وبذلك خلق الأساس للنظام النقدى الرأسمالى فيما بعد الحرب ، الذى يلعب فيه الدولار الدور البارز ، على حين تربط به العملات الأخرى .

وقبل الحرب كان يوجد فائض فى ميزان المدفوعات الأمريكى ، وبسبب ذلك عانت البلاد الرأسمالية الأخرى عجزا مستمرا فى الدولار لأنهـــا كانت ترغم على أن تتم مدفوعاتها بالذهب الذى كان متراكما بالولايات المتحدة عند نهاية عام ١٩٤٩ ، حيث قدر رصيد الولايات المتحدة الذهبى ب ٣٤ر٦٠٠ مليون دولار (مقـــابل ١٠ر٤٠٠ مليون دولار فى عام ١٩٣١) ، أى ما يقرب من ٧٠٪ من المخزون الذهبى فى العالم الرأسمالى .

وعلى الرغم من أن أسعار السلع بالدولار فى الأسواق العالمية قـــد زادت منـــذ عام ١٩٣٤ بما يتراوح بين ١٥٠ — ٢٠٠ ٪ ، مما كان يعنى انخفاضـــا مقابلا فى قوة الدولار الشرائية ، تمسكت الولايات المتحدة بعناد بسعر الذهب عند ٣٥ دولارا للأوقية ، وسمح لها ذلك بأن تبيع بضائعها بأسعار مرتفعة ، وبأن تحصل بسعر منخفض القيمة على الذهب الذى كانت الدول الأخرى تدفعه لتغطية العجز فى ميزان مدفوعاتها ، وكان ذلك يرقى الى حد نهب البلاد التى كانت تشترى البضائع الأمريكية وكان لديها عجز فى موازين مدفوعاتها .

وبطبيعة الحال قدمت الولايات المتحدة أسبابا أخرى متعددة لعجزها عن رفع سعر الذهب . فكان هناك على سبيل المثال الخوف من أن يؤدى ذلك الى ارتفاع الأسعار وحدوث تضخم فى الداخل ، وذلك يعطى أصحاب الذهب ومنتجيه فى الخارج ميزة لا يســتحقونها ، كمـا يقوض مكانة الدولار باعتباره العملة الرئيسية فى العالم ، مما يكون من شأنه ، على حد اصرار الولايات المتحدة ، تدهور النظام النقــدى الدولى بأسره .

وتلك حجج لا أساس لها . فما دام الذهب لا يقوم بدور فى تداول العملة المحلية ، لا يكون متصلا بأســـعار البضائع ، ولا يمكنه أن يؤثر فيها بصورة مباشرة . وعلاوة على ذلك فبسبب زيادة تكلفة استخراج الذهب بازدياد أسعار البضائع ، سيكون دور أية زيادة فى سعر الذهب مقصورا على تعويض هذه التكاليف الأعلى ، دون أن يحصل منتجو الذهب على أية ميزة غير عادلة . وأخـــيرا لم يعد الدولار ، شأن الاسترلينى ، يتمتع بالثقة كعملة احتياطية ، وذلك لانخفاض قوته الشرائية بدرجة كبيرة على الرغم من التمسك بســعر التعادل الذهبى القديم . ان معارضـــة الولايات المتحدة لأية زيادة فى السعر الرسمى للذهب لا يمكن تفسيرها الا على ضوء مصالحها الأنانية .

وفى الوقت نفسه ، فان خفض سعر الذهب يجعل استخراجه عملا غير مربح ، وهذا هو السبب فى أن استخراجه ينخفض فى بلدان كثيرة ، كما كان يزداد ببطء شديد على نطاق العـــالم الرأسمالى فى السنوات العشر الأخيرة ، مما يؤدى الى تفاقم أشد أمراض النظام النقدى للرأسمالية خطورة ، وهو « **السيولة الدولية** » .

وتتحدد الســيولة الدولية لبلد ما بالنسـبة بين احتياطياتها من الذهب والعملة وبين ديونها الخارجية ، مع اعتماد قيمة احتياطيات العملة على امكانية تحويلها الى ذهب . ويتطلب النمو الملحوظ للتجارة ولتبادل الخدمات الدولية زيادة فى الوسائل الدولية للدفع فى الاحتياطيات المركزية للبلاد . ومع ذلك يقصر نمو مثل هذه الاحتياطيات قصورا كبيرا عن مواجهة متطلبات دورة المدفوعات الدولية ، كما يؤدى الى تفاقم مشكلة السيولة . والدليل الأكيد على ذلك التغيير الجارى للنسب بين الواردات السنوية وحجم احتياطيـــات الذهب والعملة فى البـــلاد الرأســمالية (١٠٠٠ر مليون دولار عند نهاية العام) . *

والى جانب السعر المنخفض للذهب ، تخفض السيولة الدولية أيضا عن طريق اكتناز الذهب ، مما يعنى تراكمه خارج الاحتياطيات المركزية للدولة ، أى فى أيدى الأفراد والشركات والبنوك التجارية ، واســتخدامه فى الصـناعات والمصوغات .

وفى السنوات الماضية اتخذ اكتناز الذهب أبعادا هائلة تمتص الناتج الجارى كله ، بل وبعض احتياطيات البنك المركزى . وتتعدد أسباب زيادة اكتناز الذهب . فعــدم استقرار العمـلات فى البلاد الرأسمالية الرئيسية يخلق تهديدا بخفض قيمة العملات والحاق الخسائر بأصحابها . ويعد شراء الذهب احدى طرق منع مثل هذه الخسائر ، على الرغم من أن الذهب نفسه لا يحقق أى دخل ، ويشل حركة الأصول الجارية لحامليه . **وعلاوة على ذلك فان اكتناز**

	السـنة	١٩٤٨	١٩٦١	١٩٦٧
*	احتياطيات الذهب المركزية	٣٣ر١	٣٨ر٩	٣٩ر٤
	احتياطيات العملة المركزية	١٣ر٤	١٩ر٦	٢٨ر١
	المجمـوع	٤٦ر٥	٥٨ر٥	٦٧ر٥
	الواردات العالمية (بما فيها مصاريف الشحن والتأمين	٥٩ر١	١٢٣ر٨	٢٠١ر٦
	الواردات العالمية (بما فيها مصاريف الشحن والتأمين)	٥٦ر٠	٣١ر٤	١٩ر٥
	الرقم القياسى للسيولة فى صورة ذهب (١ : ٤ فى ٪)	٧٨ر٧	٤٧ر٣	٣٣ر٥

الذهب يشجع عليه انخفاض سعر الذهب والآمال التى تراود حامليه بان يعود عليهم ارتفاع سعره بالأرباح .

ان النظام النقدى الدولى فيما بعد الحرب ، الذى اقيم بمقتضى المشروع الأمريكى وقامت الولايات المتحدة بتنظيمه من خلال صندوق النقد الدولى ، قد تأسس على افتراض أن الولايات المتحدة سيكون لديها دائما فائض فى ميزان مدفوعاتها ، على حين سيكون لدى بقية العالم الرأسمالى « **عجز فى الدولار** » يسمح للولايات المتحدة بشراء الذهب بأدنى سعر ممكن ، وبذلك تحافظ على رصيدها الذهبى وتزيد مقداره .

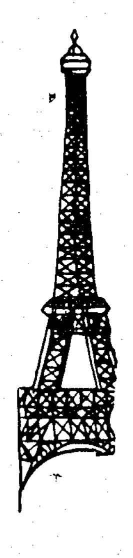
وهذا هو ما كان يحدث فى الحقيقة حتى نهاية الخمسينيات تقريبا . ومع ذلك فان تطبيق قابلية التحويل بالنسبة لعملات بلدان أوربا الغربية قد قلل من تبعية هذه البلدان للدولار ، على حين أن انتعاش اقتصاد بعض البلاد ووجود فائض فى موازين مدفوعاتها قد أعطى لها احتياطى عملة متزايد .

ومن الناحية الأخرى أسفر تصدير رأس المال الأمريكى ، ونفقات الولايات المتحدة الهائلة على الكتل العسكرية فى الخارج ، حلف شمال الاطلنطى والحلف المركزى وحلف جنوب شرق آسيا وغيرها ، وكذلك « **المعونات** » العسكرية وغيرها من انواع المعونات ، أسفرت هذه كلها عن عجز فى ميزان المدفوعات الأمريكى وعن انخفاض فى احتياطيات الولايات المتحدة من الذهب .

وفى السنوات الخمس ، من ١٩٥٨ الى ١٩٦٢ ، تعرض ميزان المدفوعات الأمريكى لعجز قدره ١٦٫٧٠٠ مليون دولار ، وهبط رصيد الذهب الأمريكى من ٢٢٫٨٠٠ مليون دولار فى ١٩٥٧ الى ١٢٫١٠٠ مليون دولار عند نهاية ١٩٦٧ . وفى هذه الظروف أفسح العجز فى الدولار فى المدفوعات الدولية الطريق لفائض فى الدولار ، وبدأ « **رفض** » الدولار ، كما بدأت البنوك المركزية فى البلاد الأوربية ، وبخاصة فى فرنسا ، فى تقديم دولاراتها لمبادلتها بالذهب ، وبذلك زاد نصيب الذهب فى احتياطياتها من العملة والذهب .

واذ أدركت الولايات المتحدة أنها لن تستطيع وحدها وقف هذا الضغط على الدولار ، تبينت الحاجة الى الاستعانة بالبلاد الأخرى فى حماية أرصدتها الذهبية وفى مشاركتها عبء المحافظة على سعر الذهب . واستنادا الى « **التضامن الأطلنطى** » ، وغيره من وسائل التأثير ، شرعت الولايات المتحدة عند نهاية ١٩٦١ فى اقامة ما يسمى مجمع الذهب الذى ضم بريطانيا وجمهورية ألمانيا الفيدرالية وفرنسا وايطاليا وسويسرا وبلجيكا وهولندا . وقد اتفقت الدول الأعضاء فى مجمع الذهب على الاحتفاظ بسعر الذهب فى سوق لندن الرئيسية قريبا من السعر الرسمى ، على أن تعوض بنك لندن كل شهر من أرصدتها الخاصة عن اية خسائر قد تلحق به من خلال بيع الذهب فى السوق بالسعر المذكور . فاذا هبط هذا السعر عن ٣٥ دولارا للأوقية ، قام بنك انجلترا بشراء الذهب واعادته الى البنوك المركزية للبلاد الأعضاء فى مجمع الذهب .

وقد وصل نصيب الولايات المتحدة فى عمليات مجمع الذهب الى ٥٠٪ ، أما الباقى فكان مقسما بين الدول الأعضاء الأخرى . ومع وجود هدوء نسبى فى سوق الذهب كان باستطاعة مجمع الذهب المحافظة على سعره وتقليل خسائر الولايات المتحدة الى أقل حد ممكن . بيد أنه مع وجود ميزان مدفوعات الولايات المتحدة فى حالة عجز دائم لم يكن رصيد الذهب الأمريكى يتعرض للتهديد الا فى صورة تفجرات جديدة من الاندفاع نحو شراء الذهب .



وبمقتضى اتفاقية صندوق النقد الدولى كانت الولايات المتحدة تقوم فى حرية بتحويل حيازات البنوك المركزية وحكومات البلاد الأعضاء فى صندوق النقد الدولى من الدولارات الى ذهب بالسعر الرسمى . وكانت جهودها لمواجهة هذه المطالب المتزايدة هى السبب الرئيسى فى الهبوط المدمر فى رصيد الولايات المتحدة الذهبى .

هذا وقد تقدمت الولايات مرارا بطلب المساعدة من صندوق النقد الدولى ، وحصلت فى كل مرة على المساعدات التى طلبتها ، بيد أن موارد الصندوق كانت أضعف بكثير من أن تكفى لتدعيم المواقع المهتزة للدولار . وفى دورة صندوق النقد الدولى فى سبتمبر ١٩٦١ ، كان هناك اقتراح بمسودة اتفاقية لاقامة صندوق احتياطى للائتمان . وبمقتضى هذه الاتفاقية يتعين على الدول الأعضاء التى لديها فائض فى ميزان مدفوعاتها أن تجعل القروض متاحة لصندوق النقد الدولى ، الذى يقوم من جانبه باتاحتها للبلاد التى تحتاج الى الموارد لاستخدامها فى التغلب على مصاعبها النقدية .

وقد كانت الولايات المتحدة وبريطانيا ، وهما البلدان الأكثر اهتماما بالحصول على موارد البلاد الأخرى لوقف الفجوات فى ميزانى مدفوعاتهما ، كانتا تصران على أن يكون

مجلس ادارة صندوق النقد الدولى هو المختص باتاحة القروض ، وذلك لاطمئنانهما الى نفوذهما الحاسم فيه .

وفى ديسمبر ١٩٦١ وقعت على اتفاقية الصندوق الاحتياطى للائتمان كل من الولايات المتحدة وبريطانيا وجمهورية المانيا الاتحادية وفرنسا وايطاليا واليابان وكندا وهولندا وبلچيكا والسويد ، **وهى مجموعة البلاد المعروفة بنادى العشرة .**

وقد وصل رصيد الصندوق الى ٦٠٠٠ر٦ مليون دولار ، كان نصيب الولايات المتحدة منه ٢٠٠٠ر٢ مليون دولار ، ونصيبا كل من بريطانيا وجمهورية المانيا الاتحادية ١٠٠٠ر١ مليون دولار .

وكان يتعين تقديم الاشتراكات للبنك عندما تنشأ الحاجة الى مساعدة بلد ما ، على الا تلتزم بتقديمها سوى البلاد التى لديها فائض فى ميزان مدفوعاتها . والقرار الخاص باتاحة القروض كان يمكن اتخاذه بوساطة مجلس ادارة صندوق النقد الدولى ، على أن يصدق عليه عدد من البلاد يصل مجموع اشتراكها فى الصندوق الى ٤٠٪ على الأقل ، على الا يكون من بينها البلد الذى سيحصل على القرض . وقد أصبحت الاتفاقية سارية المفعول فى اكتوبر ١٩٦٢ .

وعلى الرغم من جهود الولايات المتحدة وبريطانيا تضمنت الاتفاقية قيودا على التوسع فى الاقراض ، وحد ذلك بدرجة كبيرة من امكانيات هذين البلدين فى توفير الحماية للاحتياطى الذهبى لدى كل مهما ولتحسين ميزانى مدفوعاتهما على حساب البلاد الأخرى .

ولم تعتمد الولايات المتحدة على فعالية الاتفاقية ، وشرعت فى عقد اتفاقيات ثنائية مع بلاد أوربا الغربية حول المنح المتبادل للقروض. وعندما تقيد بنوك مجلس الاحتياطى الاتحادى **(يقوم بوظائف البنك المركزى فى الولايات المتحدة وعدد بنوكه اثنا عشر بنكا ــ المترجم)** فى دفاترها قرضا بالدولار لأحد بنوك أوربا الغربية كانت تحصل على قرض معادل بالعملات الأوربية تستخدمه فى مواجهة التزاماتها ، بدلا من أن تسدد هذه الالتزامات بالدولارات ، وفى نهاية الأمر بالذهب .

وما زالت هذه الاجراءات ضعيفة الأثر فى تخفيف الضغط على الدولار ، ولم يكن باستطاعتها ان توقف تدفق الذهب من الولايات المتحدة لأن العجز فى ميزان المدفوعات قد استمر ــ الانفاق العسكرى الهائل فى الخارج ،ومساعدة الأنظمة الرجعية والكتل العسكرية العدوانية ، وتصدير راس المال للتغلغل فى اقتصاد البلاد النامية والعالية النماء، أى الأسباب الناشئة عن السياسة الامبريالية للدوائر الحاكمة فى الولايات المتحدة .

تخفيض قيمة الجنيه الاسترلينى فى عام ١٩٦٧

نظرة على الأزمة النقدية الراهنة

كان تخفيض الجنيه الاسترلينى فى شهر نوفمبر الماضى (١٩٦٧ ــ المترجم) علامة على وصول الأزمة النقدية فى بريطانيا الى ذروتها ، كما كان يعنى تعمق أزمة النظام النقدى الغربى بأسره .

وعلى الرغم من الحالة التعسة لميزان مدفوعات بريطانيا ، استخدمت هذه الدولة نفوذها السياسى والاقتصادى لتصدير راس المال على نطاق واسع ، وأساسا للاستثمار فى منطقة الاسترلينى . ففى عام ١٩٦٤ صدرت بريطانيا ٣٠٢ مليون جنيه استرلينى ؛ وفى عام ١٩٦٥ صدرت ٣٢٦ مليون جنيه استرلينى ؛ وفى عام ١٩٦٦ صدرت ٣٢٩ مليون جنيه استرلينى . ثم ان النفقات العسكرية للحكومة ، ونفقاتها الأخرى فى الخارج ، كانت تلحق حتى ضررا أكثر خطورة بميزان المدفوعات بالبلاد ، اذ وصل هذا الانفاق فى عام ١٩٦٤ الى مستوى عال للغاية : ٤٧٧ مليون جنيه استرلينى ؛ وفى عام ١٩٦٥ الى ٤٩٢ مليون جنيه استرلينى ؛وفى عام ١٩٦٦ الى ٥٠٣ مليون جنيه استرلينى.

ان العجز المتواصل فى موازين المدفوعات فى السنوات القلية الماضية (٧٦ مليون جنيه استرلينى فى عام ١٩٦٤ ؛ ٤٣٢ ميلون جنيه استرلينى فى عام ١٩٦٥ ؛ ١٧٥ ميلون جنيه استرلينى فى عام ١٩٦٦) قد وصل ببريطانيا الى شفا كارثة مالية ، بيد أنه أمكن تجنب ذلك بمساعدة القروض الأجنبية . وهكذا حصلت بريطانيا فى نوفمبر ١٩٦٤ على قرض قصير الأجل قيمته ٣٠٠٠ر٣ مليون جنيه استرلينى من نادى العشرة وبنك التسويات الدولية ، **(أنشىء بنك التسويات الدولية فى بازل فى عام ١٩٣٠ بالتعاون بين البنوك المركزية فى فرنسا وبريطانيا والمانيا وايطاليا وبلچيكا ومجموعة من البنوك الخاصة فى الولايات المتحدة واليابان. وفى البداية كانت السلطة مخولة للبنك فى استلام وتخصيص مدفوعات التعويضات الألمانية . وبالتالى أصبح هيئة مساعدة لصندوق النقد الدولى والبنك الدولى للانشاء والتعمير ؛ يقوم بالتصرف فى المدفوعات بمقتضى مشروع مارشال ومدفوعات اتحاد الدفع الأوربى والاتفاقية النقدية الأوربية. ويؤدى البنك عمليات محدودة بالغة السرية ، بالذهب أو بغيره ، لحساب البنوك المركزية ، ويقوم بدور فى حل المشكلات النقدية الدولية ، كما أنه مقر منتظم لاجتماعات رؤساء البنوك المركزية)** ، وفى ديسمبر ١٩٦٤ على ٠٠٠ر١ مليون جنيه استرلينى ، وفى مايو ١٩٦٥ على ٤٠٠ر١ مليون جنيه استرلينى . وفى الوقت نفسه اتخذت الحكومة البريطانية عددا من الاجراءات المحلية لتصحيح ميزان المدفوعات ، دون أن تمس مع ذلك وبأية صورة مصالح الاحتكارات . ففى عام ١٩٦٤ قررت ضريبة اضافية قدرها ١٥٪ على الواردات . وفى عام ١٩٦٦ زيدت الضرائب

المباشرة وغير المباشرة ، وخفضت المخصصات للفروع المؤممة من الصناعة ، وفرض تجميد للأجور لمدة ستة شهور .

ومع ذلك لم تساعد القروض القادمة الخارج ، ولا الاجراءات الانكماشية فى الداخل ، على حل مشكلة ميزان المدفوعات واستقرار الجنيه الاسترلينى ، بل اقتصر أثر ذلك على القاء نظرة أكثر صحية على ميزان المدفوعات ، وعلى ارجاء انهيار الجنيه الاسترلينى .

وزاد مركز بريطانيا سوءا بصورة ملحوظة فى النصف الثانى من عام ١٩٦٧ . فقد أدى اغلاق قناة السويس الى ارتفاع كبير فى تكاليف الشحن . وكان هناك رفض مذعور للجنيه الاسترلينى ، وانخفاض حاد فى سعر صرفه فى أعقاب تدفق الذهب من الولايات المتحدة ، كما نشرت ارقام كثيرة توضح وجود زيادة حادة فى عجز ميزان المدفوعات بالنسبة لشهرى سبتمبر وأكتوبر ، وراجت شائعات بأن بريطانيا طلبت قروضا أجنبية وبأن مطالبها قد رفضت .

وحاولت الحكومة انقاذ الموقف برفع سعر البنك فى ١٩ أكتوبر ، من ٥ر٥٪ الى ٦٪ وفى ٩ نوفمبر الى ٥ر٦٪ . بيد أن ذلك لم يجد أثرا ، فخفضت قيمة الجنيه الاسترلينى فى ١٨ نوفمبر بمقدار ٣ر١٤٪ ، بحيث انخفض سعره بالنسبة للدولار من ٨ر٢ دولارا للجنيه الى ٤ر٢ دولارا . وحدث خفض مقابل فى المحتوى الذهبى للجنيه الاسترلينى . وفى الوقت نفسه رفع سعر البنك الى ٨٪ ، وهو أعلى سعر عرف منذ خمسين عاما .

ووافق صندوق النقد الدولى على اعطاء بريطانيا قرضا آخر مقداره ٤٠٠ر١ مليون دولار ، شريطة قيام الحكومة البريطانية بخفض نفقات الميزانية بمقدار ٤٠٠ مليون جنيه استرلينى ، وبتحقيق فائض فى ميزان المدفوعات قدره ٢٠٠ مليون جنيه استرلينى فى عام ١٩٦٨ ، وفائض قدره ٥٠٠ مليون جنيه على الأقل فى السنوات التالية . كذلك تعهدت الحكومة أيضا بالغاء المعونات المالية الحكومية للمصدرين ، وبألا يسمح لتداول النقود بأن يزيد بمعدل أعلى من معدل الزيادة فى عام ١٩٦٧ . وخول لصندوق النقد الدولى الحق فى الرقابة على وفاء بريطانيا بهذه الالتزامات .

وبعد تخفيض قيمة الجنيه الاسترلينى مباشرة ، تم تخفيض قيمة ٢٤ عملة أخرى ، وبخاصة فى منطقة الاسترلينى ، منها ١٤ عملة خفضت قيمتها بالنسبة نفسها التى خفضت بها قيمة الجنيه الاسترلينى .

وكان عدم اقدام أى بلد من بلاد نادى العشرة على تخفيض قيمة عملته دليلا غير مباشر على ما افترضته الصحافة الأجنبية من أن التخفيض الصغير نسبيا فى قيمة الجنيه الاسترلينى (**نصف نسبة التخفيض التى تقررت فى عام ١٩٤٩**) كان متفقا عليه بين الدول العشر الأعضاء فى النادى . فالتخفيض بدرجة أكبر كان لابد أن يعطى المصدرين البريطانيين مزايا أكبر ، بيد أنه كان لابد أن يلحق ضررا بالقدر نفسه بصادرات البلاد الأخرى الى بريطانيا .

وقد سبب اعلان تخفيض قيمة الجنيه الاسترلينى حالة من الذعر فى أسواق الذهب : التى كانت قد أصيبت بنوبة لا مثيل لها من « **حمى الذهب** » . ان سوق الذهب هى أكثر البارومترات حساسية لحالة الجو النقدى فى الاقتصاد الرأسمالى . وقد أصيب العالم الرأسمالى منذ الحرب بهزات فى سوق الذهب ، بيد أن الهزة التى حدثت فى نوفمبر كانت حتى ذلك التاريخ أطولها وأشدها عنفا . وعند ذروة فترات الذعر كان الاتجار فى سوق الذهب بلندن أكبر بعشرات المرات منه فى الأيام العادية . وقد حدث بعد تخفيض قيمة الجنيه الاسترلينى ، وهو عملة احتياطية ، اندفاع نحو الذهب بسبب فقدان الثقة فى الدور الأمريكى ، العملة الرأسمالية الرئيسية . وتجلى فقدان الثقة هذا فى الرفض الواسع النطاق للدولار . وقد كلف هذا الاندفاع الولايات المتحدة ، فيما بين منتصف نوفمبر ١٩٦٧ ونهاية ذلك العام ، خسائر فى الذهب تقدر بنحو ٠٠٠ر١ مليون دولار .

وجدير بالذكر أن السعر الرسمى المنخفض للذهب ، الذى ليس له ما يبرره اقتصاديا ، قد أسفر لا عن ابطاء

انتاج الذهب فى العالم الرأسمالى فقط ، وانما أيضا عن انخفاض فى الحجم المطلق لهذا الانتاج فى عام ١٩٦٧ . واليكم صورة لانتاج الذهب واستخدامه فى العالم الرأسمالى قبل أزمة ١٩٦٧ (مليون دولار) .

وطبقا لتقديرات صندوق النقد الدولى كان ناتج الذهب فى العالم الرأسمالى فى عام ١٩٦٧ ما قيمته ١٤١٦ر١ مليون دولار (بسعر ٣٥ دولارا للأوقية) . وقدرت قيمة المشتريات من أجل الاكتناز وأغراض المضاربة بحوالى ٥٠٠ر٢ مليون دولار . ويعنى ذلك أن هذه المشتريات قد تضخمت على حساب الاحتياطيات الرسمية من الذهب النقدى التى تحتفظ بها البنوك المركزية المنضمة لمجمع الذهب . وبشكل عام حصل المضاربون والمكتنزون الأفراد ، فى الفترة بين منتصف نوفمبر ١٩٦٧ ومنتصف مارس ١٩٦٨ ، عندما توقف بيع الذهب بالسعر الرسمى ، على ذهب من الاحتياطات النقدية للبنوك المركزية تقدر قيمته بحوالى ٠٠٠ر٣ مليون دولار .

وفى يناير من هذا العام ، استقرت سوق السبائك بلندن بعض الشىء بسبب الاجراءات التى اعلن عنها الرئيس جونسون لخفض العجز فى ميزان المدفوعات . ومع ذلك ظل الشك حول فعالية هذه الاجراءات يسبب توترا كبيرا فى السوق ، وافسح ذلك الطريق لاندفاع جنونى آخر على الذهب اكتسح العالم الرأسمالى مع بداية شهر مارس.

وكان السبب الرئيسى لذلك هو الانخفاض فى مخزون الولايات المتحدة من الذهب ، وهو انخفاض أوضح أنه لم يعد يمكن الاحتفاظ بسعر التعادل الرسمى بين الذهب والدولار . وفى الفترة من بداية شهر يناير حتى منتصف شهر مارس فقدت الولايات المتحدة من الذهب ما قيمته ٥٠٠ر١ مليون دولار فى محاولة منها للمحافظة على سعره فى سوق لندن ، وأدى ذلك الى الوصول بالمخزون الذهبى الأمريكى الى المستوى الحرج وهو ٤٠٠ر١ مليون دولار . ويتضح عنف الاندفاع نحو الذهب من أن الولايات المتحدة سمحت فى يوم ٧ مارس وحده لصندوق موازنة النقد بذهب قيمته ٤٥٠ مليون دولار (ليواجه به التزاماته) .

وفى هذه الظروف كانت الحاجة ماسة الى اتخاذ اجراءات عاجلة ، وفى ١٥ مارس اغلقت السوق الحرة للذهب فى لندن بصورة مؤقتة بناء على اصرار حكومة الولايات المتحدة ، دعى للاجتماع فى واشنطن محافظو البنوك المركزية فى الدول السبع الأعضاء فى مجمع الذهب (انسحبت فرنسا من عمليات المجمع فى يونيه ١٩٦٧) .

وكتبت **بانكر** ، المجلة الاسبوعية البريطانية ، تقول ان اجتماع رجال البنوك المركزية فى واشنطن كان أمامه أن يختار أحد أربعة حلول : **(أ) رفع سعر الذهب بالدولار الأمريكى؛** **(ب) الاحتفاظ بالسعر الرسمى للذهب ،** مع وقف امدادات الذهب للمشترين الأفراد ، أى عدم تدعيم سوق لندن ، ومضاعفة عمليات مجمع الذهب ، والسماح بتقلب سعر الذهب فى حرية طبقا للعرض والطلب ؛ **(ج) اعلان أن الولايات المتحدة لم تعد تنوى أن تبيع الذهب لاحد ،** أى قطع الصلة بين الذهب والدولار ؛ **(د) مع عدم المساس بالسياسة المتعلقة بالذهب ،** تركز كل الجهود على تخفيض العجز فى ميزان المدفوعات من خلال خفض حاد فى النفقات فى الداخل والخارج .

وكانت كل الدلائل تشير الى أن قرارا سريعا وفعالا سيتخذ على ضوء أحد الحلين الأول أو الثانى . أما الحلان الأخيران فكانا مشكلتين طويلتى الأمد حتى فى ظل ظروف مواتية غير موجودة فى الوضع السياسى والاقتصادى الجارى فى الولايات المتحدة .

وقد استقر الرأى على الحل الثانى ، وتحدد السعر المزدوج للذهب : سعر رسمى للمدفوعات بين البنوك المركزية والحكومات عند ٣٥ دولارا للأوقية ؛ وسعر السوق الحرة ، ويتقلب حسب العرض والطلب .

وكانت قرارات مؤتمر واشنطن اشارة عملية الى بداية مرحلة جديدة فى الأزمة النقدية للغرب . وقد وضع هذا المؤتمر حدا لعمليات مجمع الذهب ، وبدا أكد تفاهةالجهود التى بذلها لانقاذ الدولار . وانه لصحيح أن الولاياتالمتحدة قد أعطيت فسحة تلتقط فيها أنفاسها ، كما كسبت بعض الوقت لحل مشكلة ميزان المدفوعات ، وتلك مزايا كان يستحيل دونها استعادة الثقة فى الدولار . وتعد الولايات المتحدة فى هذا الصدد ، استنادا الى المؤتمر ، بأنها ستحول لبعض الوقت بين البنوك المركزية للبلاد الأعضاء وبين اغراء تحويل احتياطياتهم من الدولار الى ذهب .

وأوقف ذلك تدفق الذهب الأمريكى الى السوق الحرة فى الوقت الراهن . وأصدرت الولايات المتحدة قانونا تلغى به النسبة القانونية (٢٥٪) **للغطاء** الذهبى لتداول العملة المحلية ، وبذلك تحرر احتياطياتها الذهبية لمواجهة ما عليها منالتزاماتالدفعالدولية . وأعلنت الدول التى اشتركت فى مؤتمر واشنطن أن احتياطياتها من الذهب كانت كافية ، وأنها كفت عن شراء أو بيع الذهب فى السوق الحرة ؛ وحثت البنوك المركزية فى البلاد الأخرى على التعاون معها فى سياستها ، مما يعنى أن عرض الذهب فى السوق لا يمكن أن يأتى الآن الا من الكميات التى سبق أن اشتراها المكتنزون والمضاربون ومن الانتاج الجديد **(اساسا من جمهورية جنوب افريقيا)** .

وخلال شهر ابريل ، فى أعقاب اغلاق سوق لندن ، كان سعر الذهب يتقلب بين ٢٧ دولارا ، ٤٠ دولارا للأوقية. وكان ذلك يرجع الى أسباب مختلفة ، من بينها اعلان وزير

مالية جنوب أفريقيا عزم حكومته على عدم بيع كميات الذهب الحديثة الانتاج ، وكذلك بيان رئيس مجلس الاحتياطى الاتحادى الذى جاء فيه أن بلاده كانت تمر بأسوا أزمة منذ عام ١٩٣١ ، ونشر الارقام الخاصة بالعجز فى الميزان التجارى الأمريكى فى شهر مارس . وزاد ذلك بدرجة كبيرة من عدم الثقة فى واقع الاجراءات التى اتخذتها الولايات المتحدة ، حتى أن اتفاق حكومتى جمهورية فيتنام الديمقراطية والولايات المتحدة على بدء المحادثات فى باريس فى ١٠ مايو ، وموافقة لجنة الميزانية بالكونجرس الامريكى على مشروع قانون بزيادة الضرائب بمقدار ١٠٪ ، وعلى اجراء خفض فى الوقت نفسه فى مصروفات الميزانية الأمريكية قدره ٤٠٠٠ر٠ مليون دولار ، لم يكن بامكان هذا كله تهدئة اسواق الذهب ، وعند نهاية شهر مايو تخطى سعر الذهب مستوى ٤٢ دولارا للأوقية . ويواصل سعر الذهب التقلب بشدة ، عاكسا ظروف الأزمة التى تمر بها العملات الراسمالية الرئيسية .

* * *

يوجد تماثل فى اعراض تدهور العملتين الراسمالتين الرئيسيتين ، بيـد ان هناك فرقا هائلا بين الظـروف الاقتصادية لكل من بريطانيا والولايات المتحدة . فالاقتصاد الأمريكى يتفوق قبل كل شىء فى حجم الانتاج وانتاجية العمل والمستوى التكنيكى وارصدة المواد الأولية والمواد الغذائية. بيد ان كل هذه الموارد والامكانيات تستخدم لاثراء الاحتكارات واستغلال الدول الأخرى .

ولم يبد ظروف الدولار واضحة للعيان الا عندما احتدمت أزمة الجنيه الاسترلينى . بل على العكس حوفظ على الدولار عن طريق ضعف الجنيه الاسترلينى ورفض التعامل به . فقد قام رجال البنوك ورجال الأعمال البعيدو النظر ، لخوفهم من الخسائر الضخمة التى ستترتب على تخفيض قيمة الاسترلينى ، بتحول ما لديهم من جنيهات استرلينية الى عملات اخرى ، بما فيها الدولارات ، حتى عندما تعرضوا لبعض الخسائر فيما يتعلق بسعر الصرف . وادت مثل هذه العمليات الى زيادة الطلب على الدولار ، ودفعت سعره الى أعلى . وعلى ضـوء التهـديد الذى كان يواجه الجنيه الاسترلينى بتخفيض قيمته ، اتخذت الاجراءات من قبل ، بصرف النظر عن الدولار ، لتوفير الملجأ والحماية لحملة هذه العملة ضد الخسائر عن طريق العمـلات الأخرى المستقرة نسبيا مثل الفرنك الفرنسى والمارك الالمانى .

ومع ذلك ففى حالة حدوث تخفيض فى قيمة الدولار لن يكون هناك ملجأ آخر عدا الذهب ، لأنه من المحتم تخفيض قيمة عملات البلاد الراسـمالية فى اعقاب تخفيض قيمة الدولار. وهذا هو السبب فى أن وجود احتمال حقيقى بتخفيض الدولار قد ادى بالفعل الى بدء اندفاع جنونى على شراء الذهب ، فالمخزون الأمريكى المستنزف ليس باستطاعته ان يغطى سوى جزء لا دلالة له من الدولارات المخفضة القيمة التى يجرى تداولها على نطـاق العالم ، خارج الولايات المتحدة ، والتى تمثل القروض التى حصلت عليها الولايات المتحدة من البلاد الأخرى .

وفى هذا الصدد تتأكد الدقة التامة للسمة التى ميز بها ماركس العلاقات بين الائتمان والذهب فى فترات الأزمة : « ولكن ما أن يهتز الائتمان – وفترة الضرورة هذه تظهر دائما فى الدورة الصناعية الحديثة – حتى يتعين تحويل كل الثروة الحقيقية من الناحية الفعلية وعلى الفور الى نقود ، الى ذهب وفضة – وهذا مطلب مجنون ينشأ بالضرورة مع ذلك عن النظام نفسه » . (كارل ماركس ، **راس المال** ، المجلد الثالث ، موسكو ١٩٥٩ ، ص ٥٦٠) .

وقد كان تخفيض قيمة الجنيه الاسترلينى علامة على سقوط خط هام من خطوط الدفاع عن الدولار كما أدى الى ظهور تهديد مباشر لمركزه ، الذى كان غـير مستقر بالفعل . ولم تكن هناك حماسة بين الدوائر الأمريكية الحاكمة لان يدفع بها بين المصير المرئى والمحزن للجنيه الاسترلينى من ناحية ، والآفاق المباشرة للدولار من ناحية اخرى . بيد أنه لا يوجد شك مع ذلك فى أن انهيار الدولار سيكون له بالنسبة للعالم الراسـمالى نتائج اخطر بكثير من نتائج تخفيض قيمة الجنيه الاسترلينى .

ومن أجل انقاذ الدولار تتخذ الحكومة الأمريكية عددا من الاجراءات من بينها حصول الولايات المتحدة على قروض من صندوق النقد الدولى ومن نادى العشرة . كما سدت القنوات التى تسمح باستمرار تدفق الذهب ، ووضع برنامج لزيادة الايرادات فى عام ١٩٦٩/٨ بغرض تخفيض العجز فى الميزانية من ٢٤٠٠٠ر٠ مليون دولار الى ٨٠٠٠ر٠ مليون دولار . ويعاد تنظيم صـندوق النقد الدولى فى محاولة لاقامة واستخدام مايسمى « حقوق السحب الخاصة » ، كما يجرى انجاز الخطة الخاصة بخفض العجز فى ميزان المدفوعات لعام ١٩٦٨ .

بيد أن كل هذه الاجراءات تعجز عن أن تخلق فى أى مكان فى العالم ضمانا أكيدا باعادة الثقة فى الدولار الى ماكانت عليه ، فالغرب لا يستطيع التغلب على أزمته النقـدية مادامت الامبريالية تواصل انتهاج سياستها العدوانية .



ثورة الأرض المحتلة

عبادة كحيلة



في يوم ٨ من اكتوبر ١٩٦٨ صدر عن منظمة طلائع الفداء لتحرير فلسطين بيان جاء فيه :

« تحقيقا لما جاء في نظرية العمل لهذه المنظمة ، من بذل الجهد لتحقيق وحدة قيادة الثورة العربية في فلسطين ، وادراكا للمسئولية الوطنية والقومية التاريخية ، ولأجل مواصلة الجهاد ضمن حركة فلسطينية واحدة ، وتقديرا للجهد الكبير الذي بذلته حركة فتح استمرارا للثورة .. فقد قررت منظمة طلائع الفداء وجناحها العسكري فرقة خالد بن الوليد الاندماج الكامل مع حركة فتح بالعمل

« العقلية الثورية التى تتقن استعمال الرشاشات والألغام ، هى نفس العقلية القادرة على اقناع شعوب العالم بعروبة فلسطين الأبدية » .

« صبحى ياسين »

السياسى وقوات العاصفة بالعمـــل العســـكرى ، منذ اليوم الثامن من شهر تشرين اول (أكتوبر) ١٩٦٨ ، لنكون كلنـــا جنودا أوفياء للوطن تجمعنا رسالة الجهاد المقدس لاسترداد كل شبر من أرضنا العربيـــة .. فلسطين » .

وفى يوم السبت ١٩ أكتوبر تواترت الأنبـــاء بأن **صبحى محمد ياسين** ـ مؤسس منظمة طلائع الفداء ـ قد صرعته رصاصات غادرة ، أطلقت عليه أثناء قيامه بواجبه فى تدريب جماعة من الفدائيين .

• نهاية درامية لحياة حافلة

نهاية درامية لحياة حافلة ، كانت بدايتها فى عام ١٩٣٥ عندما كان الشيخ عز الدين القسام قد استقر بمدينة حيفا ـ منذ عام ١٩٢١ ـ لاجئا من وطنه الأول سوريا .. ومن هناك راح يعد المناضلين .. يعطيهم دروسا فى الجهاد ، وهو بسبيل التمهيد للثورة. كان من بين هؤلاء **صبحى محمد ياسين.**

ولد صبحى ياسين بشفا عمرو . ـ قرية صغيرة على بعد اميال من حيفا ـ فى عام ١٩٢٣ ، وكان فى الثالثة عشرة من عمره عندما اندلعت الثورة العربية الكبرى فى فلسطين ، وهى الثورة التى استمرت ثلاث سنوات ، استطاع خلالها عشرة آلاف مناضل مسلحين بالبنادق القديمة أن ينتصروا على ثمانين الفا من الجنود الانجليز مؤيدين بعشرين ألفـا من المتعصبين الصهاينة .. فى وقت لم تكن الشمس قــد غربت بعــد عن الامبراطورية البريطانية .

واشترك صبحى فى الثورة ، خلال المراحل الأخيرة منها ، فى معارك الشمال والجليل ، وذلك ضمن الفصيلة التى تشكلت فى شفا عمرو ، واصيب بعدة اصابات ، واحدة منها بليغة .

فى كتابه « **حرب العصــابات فى فلسطين** » يسترجع صبحى ياسين احــداث تلك الأيام فيقــول : **« كنا نسير فى الليلة الواحدة من ثمان الى عشر ساعات فى الجبال والوديان ، بين الصــخور والأشجار لتضليل الجيش البريطــانى ، ولم نسمع فى ساعة من الساعات صرخة الم واحدة ، من جراء الاجهاد الجسدى .. وكان سكان القرى والبدو الواقعة تحت حكم الثورة ـ وهى أكثرية اجزاء فلسطين ـ يحملون الطعام والماء الى الجبال فى النهــار .. اما فى أيام المعارك التى كانت تستمر ليومين وثلاثة ، فقد كان طعامنــا الوحيد الأعشاب البرية اذا وجدت .. حيــاة شاقة مريرة على الجسد ، وحلوة لذيذة على الروح ، فقد كنــا عازمين على تحرير بلادنا وسحق الغزاة مهما غلا الثمن »** .

فى تلك الأثناء وقع صبحى ياسين فى ايدى الانجليز ، وصدر ضده حكم بالاعدام .. لم ينفذ بسبب الظروف التى جاءت مع الحرب العالمية الثانية.

وانتهت الثــورة فى عام ١٩٣٩ بالكتاب الأبيض الذى أصدرته الحكومة البريطانية ، والذى نص فيه على صرف النظر عن مشروع التقسيم الذى اقترحته اللجنة الملكية فى سنة ١٩٣٧. وعقد مؤتمر لندن ، وبه انتهت مرحلة من النضال الفلسطينى ، اســتطاع خلالها العرب أن يثبتوا أنه ليس من الممكن فرض واقع غير مشروع بالقوة .

وابان الحرب العالمية الثانية كان الطرفان ـ **العرب واليهود** ـ يستعدان لخوض معركة مصــير محتومة بعــد الحرب مباشرة ، وكان من الضرورى أن يتنبه العرب الى أهمية الاستعداد للمعركة القادمة . وصبحى ياسين احد هؤلاء الذين اخذوا على عواتقهم خطة الاعداد لهذه المعركة ، فقام مع عدد من قادة المناطق بتدريب الشباب على استخدام الأسلحة الخفيفة .

وفى يناير ١٩٤٧ شــكلت الهيئة العربية العليــا « **منظمة الشــباب العربى** » بقيــادة ضابط مصرى ، واتخذت المنظمــة مدينة يافا مقــرا عاما لها .. وكان صبحى ياسين احد اعمدة هذه المنظمة ، حتى اذا بدات طلائع جيش الانقاذ تفد الى فلسطين

مع مطلع عام ١٩٤٨ حتى سارع الى الانضواء تحت راية هذا الجيش ، واشترك فى معاركه الناجحة .. وفى احداها اصيب بجرح ظل يؤلمه طيلة السنين الباقية من حياته .

١٩٤٨ عام النكبة

وفى عام ١٩٤٨ حدثت النكبة ... طرد شعب كامل من ارضه .

واتت فترة من الذهول عاشها الواقع الفلسطينى خلال السنوات التى تلت النكبة ، وكان لابد من فترة أخرى يستجمع فيها هذا الشعب نفسه .

وعرف الشعب الفلسطينى أن قدرا كبيرا من المسئولية يقع على عاتق الحكومات العربية .. فمن الواجب اذن محاولة تغيير هذه الحكومات .. من هنا اشترك عديد من المناضلين الفلسطينيين فى احداث التغييرات التى تلت النكبة ، والتى شملت المنطقة العربية على اتساعها .

وكان صبحى ياسين احد هؤلاء ، لجأ الى دمشق .. وسجن ولكن تطورت الأمور فى سوريا ــ ابان عهد الانقلابات ــ أدت الى خروجه من سجنه ، ثم استقر فى نهاية الأمر ليعمل فى بعض مشروعات وكالة الغوث بسوريا .

وكان من الممكن أن يكون مصير صبحى ياسين هو مصير كثيرين غيره من ابناء وطنه ممن جرفتهم سنوات الضياع الى أن يعيشوا حالة من السلبية .. راحوا يبحثون عن ذواتهم خارج دائرة وطنهم فى ارجاء عالم واسع .

لقد وصل صبحى ياسين الى أن يكون موظفا كبيرا فى مشروع الرمدان بسوريا ، وهو المشروع الذى اشرفت عليه وكالة الغوث ..

وافاق صبحى مثلما افاق غيره من ابناء شعبه .

ما العمل .. ؟

فى كتابه حرب العصابات يقول :

« وبعد النكبة باشهر بدأ الغزو الفردى الى الأرض المحتلة .

« مجاهد جائع يحمل قطعة سلاح ، ويدخل الى قريته ، يستعيد بقرة من ابقاره ، أو شاة من اغنامه

« مجاهد آخر يقتل يهوديا ويستولى على سلاحه ، ومجاهد ثالث يسترجع امواله المدفونة تحت التراب فى حوش بيته السليب .

« مجموعة من المجاهدين تستولى على قطيع ماشية للعدو ، وتسوقه الى الأراضى العربية ، لتشبع اللاجئين لحما طريا .

« مجموعة من المجاهدين تهاجم مخفرا للعدو ، وتستولى على نقود اليهود واسلحتهم .

« وبذلك اخذت تتكشف اسطورة اسرائيل الوهمية ، واخذ الناس فى جلسات سرية خاصة يتحدثون عن بطولات المجاهدين الذين يجتازون الحدود ، ويسلبون ويقتلون ، ويعودون بالغنائم .

« واخذت نسمات الأمل تهب مع الرياح الغربية ، تحمل رائحة ازهار برتقال بلادنا العطرة

« ويوما بعد يوم تزداد الشائعات انتشارا بين اللاجئين المشردين ، وقصص البطولات

« الأم تحدث اولادها ، والجدة تحدث احفادها فى حكايات ليلية عن بطولات الذين يدخلون الوطن السليب » .

كلمات سطرها صبحى ياسين بدموعه ، قبل ان يسطرها بقلمه .

ولكن العمل الارتجالى وحده لا يكفى .. تلك كانت وجهة نظر صبحى ياسين .

الخطوة الأولى من أجل استرجاع الوطن ، هى محاربة مشروعات التوطين التى كانت تقوم بها وكالة الغوث ، حيث يتجمع اللاجئون .

كان مشروع الرمدان احد هذه المشروعات ، وقدر لصبحى ياسين ان يصل الى مركز كبير فيه ، ونجح المشروع فى البداية .. ولكن عندما اتجهت الوكالة منذ عام ١٩٥٣ الى توطين اللاجئين لا الى تشغيلهم فحسب ، وحققت بالفعل نجاحا مع عدد منهم ، عمل صبحى على تحطيم هذا المشروع الى أن تم له ذلك ، وعاد نظام المعونات فى عام ١٩٥٨ .

وكان التفكير فى العمل الفدائى المنظم وهو الخطوة التالية على طريق العودة مازال يطرح تساؤلات عديدة .. من اين يأتى هذا العمل ، وكيف ، وما هى القوى التى سوف تسانده .. وما موقف هذا العمل ازاء التناقضات القائمة بين الحكومات العربية فى ذلك الوقت .

بداية العمل الفدائى

حدد الاعتداء الاسرائيلى على قطاع غزة فى ٢٨ من فبراير ١٩٥٥ بداية هذا العمل الذى وجهه من القاهرة السيد **كمال الدين رفعت** ، ومن غزة المقدم **مصطفى حافظ** (اغتاله الصهاينة فى يوليو ١٩٥٦) . وكانت القواعد الأساسية للعمل الفدائى تنطلق من غزة ومن الحدود السورية .. وتراوح هذا العمل بين مهاجمة المعسكرات والقوافل العسكرية الاسرائيلية ونسف الجسور ومضخات المياه ومحطات الكهرباء فضلا عن الاستطلاع . وشهد النصف الثانى من عام ١٩٥٥ وطوال عام ١٩٥٦ موجات من العمل الفدائى اشترك فيها مئات من الفدائيين .. الأمر الذى جعل الدوائر الاسرائيلية تقول وقتها « **لا يعرف احد من حكـــام اسرائيل أين تكون الضربة الثانية** » .

وفى غضون عام ١٩٥٥ بدأ م٠غ٠خ٠ وهو الاسم الحركى **لصبحى ياسين** تشكيل مجموعات فدائية ، قامت فى ليلة ٧ من ابريل ١٩٥٥ – على سبيل المثال – باربع عمليات ، واطلق على هذه المجموعات «**فرقة خالد بن الوليد**» التى أصبحت فيما بعد الجناح العسكرى لمنظمة فدائية فلسطينية جديدة .

وكان من الأعمال الايجابية لهذا التنظيم أنه أخبر القاهرة بوصول أول اسراب المستير الى مطار رامات دافيد فى ١٠ من اغسطس ١٩٥٦ فى مجال التمهيد للعدوان الذى حدث بعد اسابيع .. واستطاعت احدى مفارز هذا التنظيم فى منتصف نوفمبر مهاجمة سيارة موشى ديان – قائد حملة سيناء – على طريق القدس – يافا وفى هذا الهجوم قتل احد حراسه .

لقد كان من نتائج العمل الفدائى فى فلسطين المحتلة خسائر مادية للعدو . **ولكن اهم هذه النتائج ان الثقة عادت الى ابناء فلسطين فى امكانية العودة الى بلادهم ، وفى ان اسرائيل ليست ارمادا لا يقهر .. وتحولت صورة الانسان الفلسطينى عند اخوانه العرب**



من المتشرد الهارب الذى يعيش بلا وطن الى مناضل يعرف اين وطنه ، وكيف السبيل للوصول اليه .

لقد اثبتت هـذه العمليات انه مازالت هناك فلسطين .

وبانتهاء عام ١٩٥٨ ، انتهت مرحلة من النضال الفلسطينى ، وانتهت مرحلة أيضا من حياة صبحى ياسين .

وشهدت السنوات التالية ، بين اعلان الوحدة فى فبراير ١٩٥٨ والدعوة الى مؤتمر القمة فى ديسمبر ١٩٦٣ تطورات سريعة على المستوى العربى .. نعرفها جميعا ، لكنها على الجانب المقابل شهدت ركودا فى العمل الفلسطينى .

فما السبب ؟

قد يكون الخلافات القائمة بين الحكومات العربية فى تلك الآونة ... والسبب الهام كما اوضحه صبحى ياسين فى كتابه « **نظرية العمل لاسترداد فلسطين** » هو توزع الشباب الفلسطينى على الأحزاب العربية التى تتراوح أفكارها بين اقصى اليمين واقصى اليسار ... وكيف كان هذا سببا فى الركود .

ولم يكن أمام الطلائع الفدائية التى شكلها صبحى ياسين ، والطلائع الأخرى ، الا أن تلقى السلاح كارهة سبع سنوات كاملة .

وانصرف صبحى ياسين خلال تلك الأعوام والأعوام التالية الى تأليف كتبه التى تعتبر نسيج وحدها فى المكتبة الفلسطينية .. وتعتبر أيضا دليل عمل للمناضلين المترقبين لحظة العودة .

١ ـ الثورة العربية الكبرى فى فلسطين ١٩٥٩ .

٢ ـ طريق العودة الى فلسطين ١٩٦١ .

٣ ـ نظرية العمل لاسترداد فلسطين ١٩٦٤ .

٤ ـ الفكر والمدافع طريق فلسطين ١٩٦٦ .

٥ ـ حرب العصابات فى فلسطين ١٩٦٧ .

تراث من النضال

هل من امل فى العودة ؟

نعم .

كان الفلسطينيون ضحية واقع فرض الاستعمار على فلسطين .. وعليهم قبل غيرهم يقع واجب تصحيح هذا الواقع .

كثير من الكتب التى صدرت بعد النكبة كانت تنظر الى القضية الفلسطينية على انها قضية عربية تهم العرب ونسيت أن تضيف انها تهم الفلسطينيين بصفة خاصة ، لأنهم أصحاب المصلحة الأولى فى حلها .. وكانت فترة الركود التى اصابت القضية بعد عام ١٩٤٨ دافعا اساسيا للمناضلين لأن يدركوا ان الخطوة الأولى نحو تحرير وطنهم هى ابراز الشخصية الفلسطينية .

وكان صبحى احد هؤلاء .

ان الفلسطينيين يملكون تراثا هائلا من النضال .. لديهم **عز الدين القسام**، شيخ كبير قاد ثورة ناجحة أيام الانتداب ، **عبد القادر الحسينى** ، قاد جيش الجهاد المقدس ، ومات شهيدا .. ومن تاريخهم القديم يملكون **خالد بن الوليد** .. بطل عربى حررهم من حكم الروم .

.. ثلاثة ابطال هم محاور الفكر النضالى عند صبحى ياسين .. هم الذين عمقوا فى وجدانه فكرة الاستشهاد .

وهناك ايضا عناصر أخرى تؤكد الشخصية الفلسطينية .. ان هناك تكوينا نفسيا خاصا بالفلسطينيين ، وقد لا يمر شهر من شهور السنة الا وهناك ذكرى خاصة تجمعهم ، ٢ نوفمبر (**وعد بلفور**) ٢٩ نوفمبر (**التقسيم**) ١٥ مايو (**اسرائيل**) .

ثم أيام أخرى ، اذا كان يشاركهم فيهـا اخوانهم العرب ، فان لهم نصيبا خاصا منها ، اليرموك ، حطين، عين جالوت ، عكا (ونابليون) ، ثورة ١٩٣٦ .. معارك كلها دارت فى ارضهم . اذا كان للفلسطينيين كل هذا التراث ، فلماذا يطردون من ارضهم .. نعرف جميعا أسباب النكبة ، ولكن ليس من حق احد أن يثبت أن الفلسطينيين تخاذلوا فى الدفاع عن وطنهم .

كيف ؟ .

الدليل ـ عند صبحى ياسين ـ **ثورة ١٩٣٦** .. استمرت ثلاث سنوات تخللها اضراب استمر ١٧٥ يوما .. قدرة هائلة وطاقة قلما نشهد مثيلا لها فى التاريخ ، خلال الثورة كان المناضل يؤدى عشر دخله للقيادة المؤمنة ، وكانت أعداد قليلة من المناضلين بتسليحها الهزيل تتصدى لجنود الامبراطورية .. متى .. قبل الحرب العالمية الثانية .

« واذا كان هـذا الشعب قد خسر وطنه بعد أن ابلى البلاء الحسن فى الذود عنه ، فان لذلك أسبابا أخرى ، ليس بينها على الاطلاق وهن من الشعب أو بخل فى الشهادة والجهاد وانمـا كل ذلك يرجع الى ضعف القيادة (السياسية) التى لم تعرف كيف تجنى ثمار الجهد الهائل الذى بذله ، وحقق فيه النصر الحقيقى على الظلم والطغيان » .

ولكن !! قد تكون الثورة عظيمة ، وقد يكون الشعب الذى قادها عظيما. ولكن الآن وبعد النكبة وبرغم كل شىء .. هل من الممكن أن يعود الشعب المطرود الى أرضه ؟

نعم .

ولكن كيف ؟

الشعب لديه خبرات تنظيمية الى جانب خبراته النضالية .. ان ثورة ١٩٣٦ لم تكن ثورة رومانسية ، أو مجرد صدى عاطفى لأفكار القسام.. لقد كانت ثورة منظمة ، استغرق

الاعداد لها زمنا طويلا ، ولم يرض القسام ان يطلق الرصاصات الأولى الا بعد أن اكتمل لديه عدد مائتين من المناضلين القياديين (الكوادر) . وكانت للثورة قيادة عامة فى دمشق تشرف على المعارك الدائرة داخل فلسطين ، وقسمت البلاد الى اربعة مناطق للقتال .. كل منطقة لها قائد وهيئة (أركان حرب) تعاونه ، وتتبعها عدد من اللجان المحلية .

كان اخوان القسام ممن طبقوا علم الثورة عمليا وتنظيميا . انتصر الثوار فى عام ١٩٣٦ ، وانهزموا فى عام ١٩٤٨ .

لماذا ؟ .

ويجيب صبحى ياسين بأن السبب هو عدم وجود تنظيم قوى كالتنظيم السابق ، لأن الزعامات السياسية التقليدية قد تسلقت النضال الفلسطينى ، أوقل انها سرقت الثورة الفلسطينية ، بعد أن ابعدت عن الساحة المناضلين الحقيقيين . ولكن هناك سببا آخر .

الدول العربية

يقول صبحى يا سين « **فالاعلان العربى المتواصل أثناء أشهر القتال الأولى عن استعدادات الجيوش العربية لدخول فلسطين ، أدى الى التواكل بين صفوفنا ـ نحن عرب فلسطين ـ وخلق لنا نحن المجاهدين صعوبات لا حصر لها ، عندما كنا نطلب من الشعب المزيد من البذل والاعتماد على النفس** » .

لقد كانت الظروف العالمية التى أتت بعد الحرب هى العامل الأساسى فى ترجيح كفة الصهاينة ، ولكن الذى لا شك فيه ان ابعاد الشعب الفلسطينى عن ساحة القتال كان عاملا مهما أيضا .

هذا هو رأى صبحى ياسين .. اعلنه سنة ١٩٥٩ ، وكان صوته أحد الأصوات القليلة التى ارتفعت للجهر بهذه الحقيقة فى ذلك الوقت .

ولكن هل معنى هذا ان تتنحى الدول العربية عن القضية الفلسطينية . ؟؟ !

المساندة لا الوصاية

ان صبحى ياسين يوافق على مبدأ **المساندة** ... لكنه يرفض مبدأ **الوصاية** . فالقضية الفلسطينية ملك لشعب فلسطين أولا .

ولكن التنظير للكيان الفلسطينى **لا يكفى وحده ، لابد من العمل ...** كانت هناك فترة من الركود فى العمل الفلسطينى على المستوى السياسى حتى سنة ١٩٦٣ وعلى المستوى الفدائى حتى سنة ١٩٦٥ ... ولكن هذا لا يكفى للوقوف ساكنين ، لابد من العمل .

كان أبرز ماقام به صبحى يا سين فى مرحلة مبكرة بعد النكبة هو مساهمته ونفر من زملائه المناضلين فى تحطيم مشروعات التوطين ، من أجل ربط الانسان الفلسطينى بأرضه . وفى مرحلة أخرى ساهم فى انشاء الاتحاد القومى الفلسطينى بقطاع غزة والجمهورية العربية المتحدة سنة ١٩٥٩ . وكان سببا فى تكوين فرقة عسكرية فلسطينية سارت فى احتفالات الثورة المصرية بعيدها الثامن سنة ١٩٦٠ .

وكان أن نادى بالاحتفال بالأيام والشخصيات الفلسطينية ، وكتابة الآيات القرآنية والأحاديث النبوية التى ورد فيها ذكر فلسطين ، ووضع خرائط مفصلة لها ... ولابد من الاحتفاظ بالجنسية الفلسطينية . وفى مجال المساهمة الفكرية صدر كتابه الهام « **الثورة العربية الكبرى فى فلسطين** » الذى أعادت دار الكاتب العربى طبعه فى عام ١٩٦٧ .

اذن فهناك كيان فلسطينى موجود فعلا ، ولا ينقص هذا الكيان كى يفجر طاقاته الهائلة غير تنظيم سياسى فعال وقادر ولكن على أية صورة يجب أن يكون هذا التنظيم .. هل يضم جماعات غير موحدة الفكر تؤلف جبهة واحدة ؟

لا ... ان تنظيما مثل هذا التنظيم لا يكفل سلامة العمل الفلسطينى ، فانه يجب أن يسبق التنظيم وحدة فكرية للمناضلين ، فثورة ١٩٣٦ سبقها تنظيم ، وسبق التنظيم فكر .

« الفكر قبل المدفع ، والوعى قبل الثورة ، والانتظام قبل الزحف»

كلمات تصلح لأن تكون دستورا لأى تنظيم ثورى ناجح . والوضوح الفكرى هو الطريق الى الوحدة الفكرية ... لقد جاء فى المشروع المؤقت للمنظمة التى أسسها صبحى ياسين فى عام ١٩٦٣ :

« **جعلنا الناحية العسكرية هى هيكل التنظيم ، لأن تجاربنا أكدت لنا ان القوة العسكرية هى التى ستنتزع النصر ، ولكن الوضوح الفكرى يجب ان يتقدم بدء القتال المسلح ، لأن الفكر هو الذى سيخلق جيشا يعرف كل فرد من افراده ، من أكبر قائد الى أصغر جندى ... لماذا يقاتل ، ماهى القوى التى يجب أن يقاتلها ، وحجم قوى العدو ونوعيتها وأساليب قتالها ، حتى يكون النصر مضمونا** ».

وفى كتابه « **نظرية العمل لاسترداد فلسطين** » يفرد صبحى فصلا كاملا لدراسة العدو الاسرائيلى، نظامه ومؤسساته والتكوين الاجتماعى والسياسى فيه ، ومواطن الضعف والقوة عنده . وهو لا يقتصر على العدو فحسب ... انه يقدم دراسة اخرى عمن هم وراء اسرائيل ، واحتمالات تدخل هؤلاء اذا تجدد الصراع ، فيستبعد أن تتدخل فرنسا ، وذلك بحكم مصالحها الجديدة فى الشرق الأوسط ، خاصة وان استقلال الجزائر فى عام ١٩٦٢ قد ازال حواجز نفسية كبيرة بينها وبين العرب ، أما بريطانيا فتدخلها محتمل ، ولكن ليس مؤكدا ، لأنها تخشى أن تفقد البقية الباقية من

علاقاتها القديمة بالمنطقة ... اما الشيء المؤكد فهو تدخل الولايات المتحدة ، الذى قد لا يكون تدخلا مباشرا ، لكنه سيدور في دائرة الدعم لاسرائيل عسكريا وسياسيا واقتصاديا .

تنظير تحقق صدقه بعد ثلاث سنوات .

وعلى الجانب الآخر يؤكد صبحي ياسين ضرورة ارتباط العرب بحركة الثورة العالمية ومناهضة الاستعمار والامبريالية في كل مكان ، لأن في هذا اضعافا لاسرائيل ، مع توطيد علاقاتهم مع دول المعسكر الاشتراكي ودول عدم الانحياز .

ولا يبقى بعد ذلك الا تحديد الأيديولوجية التى سوف يناضل الفلسطينيون من أجلها . انها تتلخص في **« حرب تحريرية فلسطينية » يخوضها الفلسطينيون تحت شعار واحد ، من اجل هدف واحد ...**

بشرط واحد أن يطرحوا جانبا انتماءاتهم الحزبية القبلية ، فالانتماء الى هذه الأحزاب كفيل بأن يؤدى بنا الى دروب فرعية يتوه فيها العمل الفلسطيني .

كيف يتم التنظيم ؟

حرب تحرير فلسطينية

في ١٩ من مارس ١٩٦٣ أعلن في القاهرة قيام منظمة فدائية فلسطينية باسم **« طلائع الفداء لتحرير فلسطين »** . منظمة شعارها **« لا ياس ولا اتكالية ، بل أمل وكفاح »** . ومن المشروع المؤقت لهذه المنظمة وقانونها والنشرات التي اصدرتها نستطيع ان نعرف فكرة صبحي ياسين عن التنظيم .

قامت المنظمة على أساس تجمع طلائع ثورية ذات هدف واحد ، وان اختلف أسلوب العمل ، الا انه في النهاية يؤدى الى غرض واحد ، وذات فكر واحد . منظمة الفدائيين الاحرار ، منظمة تحطيم مشاريع التوطين ، منظمة عرب فلسطين . **المنظمة الأولى** ذات طابع فدائي عسكرى ، ينتمى بعض اعضائها الى التنظيم السرى السابق لثورة ١٩٣٦ . **والمنظمة الثانية** هدفها واضح من اسمها ، مقرها سوريا ، حيث تسلل عدد من اعضائها الى مشاريع التوطين من اجل تخريبها من الداخل . **والمنظمة الثالثة** جسمها الأساسى الطلبة الشبان ، ونشاطها ينحصر في اصدار نشرات والقيام بمظاهرات ، وهم الذين اسسوا رابطة طلاب فلسطين في دمشق ، وساهموا في تأسيس الاتحاد العام لطلبة فلسطين .

اذن .. فالمنظمة الجديدة تضم الطلائع فقط ... ولم يحبذ صبحي ياسين أسلوب الجبهة لأنها تقوم على اتحاد عدد من المنظمات والجماعات مرحليا مع أفكار قبلية سابقة ، قد تؤدى الى تحلل الجبهة نفسها في النهاية وعجزها عن الوصول الى أغراضها .

ولكن . ما هي الشروط الواجب توافرها في أعضاء المنظمة الجديدة ؟

لا شيء . غير أن يكون للعضو تاريخا نضاليا ... من هنا كان عدد أعضائها خمسمائة فقط في أول نشأتها ... العدد الأكبر منهم وضع تحت التجربة .

ما هو السبب فى أن تقتصر المنظمة في نشأتها على الطلائع فقط ؟

الجواب بسيط وهو أن عددا من المناضلين المؤمنين المخلصين قادر على صنع المعجزات ، قادر على استقطاب الجماهير الفلسطينية حوله . لقد فشلت ثورة ١٩٣٦ في تحقيق أهدافها كاملة لأن حفنة من السياسيين أو محترفي السياسة تسلقوا قيادة هذه الثورة في مراحلها الأخيرة ، دون القادة الحقيقيين المخلصين ... وقد كان لهذا آثاره البعيدة على النضال الفلسطيني في السنوات التالية ، اذ أنه حين بدا في الأفق الفصل الختامى من مهزلة



اغتصاب فلسطين ، لم يكن يوجد تنظيم سياسى قوى ... كانت هناك ستة أحزاب عربية متناحرة ، لكل حزب زعامة لها مصلحة فى بقاء البلاد منقسمة على نفسها . وكان الشباب موزعا على منظمتين يسيرهما حزبان متنافسان شغلهما التناحر بينهما أكثر من التناحر مع اليهود .

ولكن هل معنى هذا أن تتحول المنظمة التى تقوم على العمل الفدائى بصفة أساسية لا على العمل السياسى الى منظمة لا تجمع غير كبار السن من الرجال الذين أسهموا فى ثورة ١٩٣٦ وعمليات ١٩٤٨ .

ان العمل الحقيقى فى الأرض المحتلة رهن بالشباب ... الشباب الذى كان صغيرا عندما تم اغتصاب الأرض ... ولكن الشباب الآن موزع بين الأحزاب العربية فى الأقطار التى استقرت بها جموع النازحين ... دخلها ليملأ الفراغ السياسى لديه بعد انهيار الأحزاب الفلسطينية .

ما العمل اذن !!

لنطرح الخلافات الفكرية جانبا ... لنخلق فكرا جديدا ... ان أمامنا هدفا واحدا شئنا أو لم نشأ ، ولا نكاد نختلف على ان أعمال الفداء وهى المحور الذى يدور حوله وجود المنظمة نفسها مشروع ومقبول عند الشباب ، مهما تباينت نظرياتهم السياسية ... **اذن فليدخل الشباب المنظمة ، بشرط واحد ، وهو الا يعمل أحدهم على جعل المنظمة أداة فى يدى الحزب الذى كان ينتمى اليه قبلا .**

وما دامت الطلائع هى الجسم الأصلى للمنظمة ، وما دام الفداء هو عملهما فلن توجد مشاكل للقيادة ، والقيادة هنا جماعية ، « **لقد أقرت المنظمة مبدأ جماعية القيادة ، لأن الجماعة اقدر على تلاشى الأخطاء من الفرد مهما بلغت مقدرته وتوفر صدقه واخلاصه »** .

شرطان أساسيان يضمنان عدم الانحراف : أولهما عدم ابراز أسماء القياديين ، وثانيهما عقد مزاوجة بين العمل السياسى والعمل الفدائى .

« القائد العسكرى يبقى على أرض المعركة الى ان يتحقق النصر ، والقائد السياسى يحمل رشاشه مرة وفكره وقلمه مرة أخرى ، فالذى يعيش جو الثورة ويتساقط حوله كل يوم عشرات الرفاق نادر الانحراف ، اما الذى لا يشم رائحة البارود فنادر التمسك باهداف الشعب » .

هذه هى منظمة طلائع الفداء .

وفى عام ١٩٦٤ أعلن قيام منظمة التحرير الفلسطينية ... وقد كان المفروض نظريا أن تستوعب هذه



المنظمة جميع المنظمات الفلسطينية السابقة عليها فماذا كان موقف صبحى ياسين ؟ .

تقول المادة السادسة من المشروع المؤقت لـ م . ط . ف . « لقاء كامل مع جميع المنظمات الفلسطينية الثورية من علنية وسرية التى تتفق أهدافها مع أهداف المنظمة (م.ط.ف.) ، والمبادرة العلمية لايجاد تنظيم فلسطينى واحد ينصهر فيه الأفراد انصهارا كاملا ، اى تكوين منظمة واحدة ، وليس جبهة تجمع منظمات » .

لقد كان قيام منظمة التحرير علامة هامة على طريق الثورة الفلسطينية ، أحيا أمانى عديدة فى قلوب الفلسطينيين ... وكان صبحى ياسين أحد هؤلاء ، شارك فى أعمال المنظمة ، وأسهم فى توجيه النقد البناء النزيه اليها قبل ١٩٦٧ ، والف من أجل هذا كتابين هما « **نظرية العمل لاسترداد فلسطين** » و «**الفكر والمدفع طريق فلسطين** » .

ونجح صبحى ياسين فى ان يجعل التنظيم الجديد منظمة لا جبهة تجمع منظمات متفقة مرحليا ، ثم نادى بأن تكون القيادة للطلائع والطلائع فقط ، هؤلاء الطلائع يكونون مجلس ثورة لا مجلسا وطنيا على الا يزيد عددهم عن ثلاثين مناضلا أسماؤهم سرية . واقترح أن تنشىء المنظمة الى جانب جيش التحرير ثلاث شعب فدائية للعمل ضد الاستعمار والصهيونية .

ولكن الذى حدث هو أن منظمة التحرير استغرقتها فى المرحلة التى سبقت حرب يونيو مشكلات البناء التنظيمى واستكمال هيكلها الادارى ، وتحديد علاقاتها بالدول العربية ، فلم تحظ مقترحات صبحى ياسين بالاهتمام الكافى من المنظمة وقيادتها التى كانت قائمة فى ذلك الوقت .

واحتفظت منظمة الطلائع باستقلالها ، وبدأت تشرع بعد أن اكتمل بناؤها التنظيمى والسياسى فى تكوين الجناح العسكرى لها وهو **فرقة خالد بن الوليد** .

مكتبتنا العربية

حرب تحرير شعبية

تلك كانت رؤية صبحى ياسين الخاصة بالتنظيم .. الجانب الكبير منها أخذ به بعد حرب يونيو . على أن التنظيم مهما كان شكله ـ له غرض واحد اقيم من أجله وهو التحرير .. فكيف يتم التحرير . **حرب تحرير شعبية** .. ولكن هل لدى الفلسطينيين خبرات عن هذه الحرب .

نعم . فى سنة ١٩٣٦ اندلعت ثورة استغرق الاعداد لها وقتا طويلا ، فشكلت لجان لتعبئة الشعب روحيا وتدريبه عسكريا ، وتم اعداد عدد من الطلائعيين لهم اسماء حركية ، وكانت قوات الثورة تتألف من ثلاثة عناصر اساسية ، رجال العصابات فى الجبال وعددهم ثلاثة آلاف ، الفدائيون فى المدن وعددهم ألف ، النجدات فى القرى وعددهم ستة آلاف ، وتحدد لكل عنصر من هذه العناصر واجب محدد يؤديه .

يقول صبحى ياسين ان افكار ماوتسى تونج الذى ذكرها فى كتابه « حرب العصابات » سنة ١٩٣٧ طبقها اخوان القسام قبل صدور هذا الكتاب بعام .

وتمر حرب التحرير عند صبحى ياسين بثلاث مراحل . المرحلة الأولى هى عمليات الفدائيين التى تهدف الى اضعاف العدو ، وافقاده الثقة فى نفسه وفى قدراته . ولا يستلزم الأمر هنا بالضرورة وحدة تكتيكية لمجموعات الفدائيين ، لكنه يتحتم وجود وحدة استراتيجية بين هذه المجموعات ، والهدف من وراء ذلك هو سرية العمل الفدائى فاذا كشفت مجموعة بقية المجموعات الأخرى ، ويستحسن هنا أن تحدد لكل مجموعة منطقة عمل داخل الأرض السليبة لا تتجاوزها الا حسب أوامر خاصة فى مناسبات خاصة .. من هنا تحددت منطقة عمل فرقة خالد بن الوليد فى الأغوار .

وتحرير أرض لا يقطنها شعب هذه الأرض وانما عدد قليل منه أمر صعب .. من هنا تأتى ضرورة وجود قاعدة عربية ينطلق منها الفدائيون ، هذه القاعدة تساند العمل الفدائى وتعمل على دعمه ، **واذا كانت سوريا هى المنطلق الحقيقى للفدائيين فى عام ١٩٥٦ فان الاردن هو المنطلق الطبيعى للفدائيين بحكم امتداد خطوطه مسافة طويلة مع العدو .**

ولكن من أية عناصر يتكون الفدائيون ؟

يجيب صبحى ياسين بأن من حاربوا فى سنة ١٩٣٦ وسنة ١٩٤٨ ثم عمليات ١٩٥٥ ـ ١٩٥٨ هم اقدر من غيرهم على ممارسة العمل الفدائى ، وعليهم واجب استقطاب العناصر الشابة الجديدة اليهم ، على أنه يستحسن ان تكون القيادة لخبراء العمل الفدائى القدامى وليست للضباط العسكريين الذين لم يسبق لهم ممارسة هذا العمل .

ولكن العمل الفدائى ليس غاية فى حد ذاته ، فبعده تأتى مرحلة حرب العصابات وهى مرحلة أكثر تنظيما وأكثر فعالية من المرحلة الأولى وتتطلب الوحدة بين المجموعات المقاتلة على مستوى آخر . والأرض الفلسطينية تناسب هذه الحرب بسبب تفاوت سطح الأرض واختلاف انماط الحياة النباتية . ويقترح صبحى ياسين تقسيم فلسطين المحتلة الى اربعة مناطق للعمليات هى الجليل وجبل الكرمل والقدس وجبال الخليل .

واذا كان خبراء حرب العصابات يؤكدون على ضرورة مساندة الشعب فى الأرض المطلوب تحريرها لرجال حرب العصابات فمن الممكن أن يكون العرب المقيمون فى الأرض المحتلة هم نواة هذه المساندة .

وعندما يتم تصعيد حرب العصابات هذه .. تأتى بعد ذلك المرحلة الثالثة وهى مرحلة التحرير الشامل التى قد تكون مقدمتها حرب المواقع وهو أحد اشكال الحرب النظامية .

وفى ٥ يونيو ١٩٦٧ حدثت النكسة.

وتاهت البطولات الفدائية فى زحام الأحداث .. لقد خاضت المنظمات الفدائية المعركة منذ اللحظات الأولى.. لكن الذى كان يشد انتباه الجماهير العربية خلال الأيام الستة السوداء هو المعارك النظامية بين الجيوش العربية وجيوش دولة العدوان .

وكان الدور البارز للمنظمات الفدائية ابان هذه العرب من نصيب حركة التحرير الوطنى الفلسطينى « فتح » .. ولكن منظمة طلائع الفداء لتحرير فلسطين « م.ط.ف » كان لها دورها أيضا . وانتهت الحرب ... واعتقد البعض أنها الحلقة الأخيرة فى سلسلة الصراع العربى الاسرائيلى وكانوا مخطئين .

بعد أيام عادت الاشتباكات على طول خطوط وقف اطلاق النار . فى تلك الأثناء هدأت الأعمال الفدائية.. كى تسترد انفاسها ، ولم تلبث ان نشطت من جديد ، ففى ٢٠ اغسطس ١٩٦٧ .. بعد شهرين من الهزيمة أصدرت م.ط.ف. البلاغ الأول لها من عملياتها الفدائية التى قامت بها بعد النكسة ، فقد تمكنت احدى وحدات فرقة خالد بن الوليد من نسف مخزن أسلحة العدو بالقرب من تل ابيب ، وأذاعت اسرائيل وقتها ان الحادث كان نتيجة لحرارة الجو.

واصدرت م . ط . ف ستة عشر بلاغا حتى سبتمبر ١٩٦٨ .

واشتد ساعد المقاومة فى الأرض المحتلة .. لقد كان عدم وجود أرض للشعب الفلسطينى يناضل عليها احد العوامل السلبية للعمل الفدائى قبل ٥ يونيو – وهو الأمر الذى كان يؤرق صبحى ياسين – ولكن الآن أصبحت فلسطين كلها وأجزاء عزيزة من اقطار عربية أخرى تخضع للوجود الاسرائيلى، وهذا مما يساعد على تأكيد المقاومة .

ولكن اذا كانت هناك عوامل مشجعة على مواصلة النضال ، فانه من جهة أخرى لابد من اعادة النظر فى التنظيمات الفدائية الموجودة داخل الأرض المحتلة .

وكان موقف **فتح** من سائر المنظمات الفلسطينية عندما بدات نضالها فى أول يناير ١٩٦٥ هو أن يكون اللقاء والتعاون بين المناضلين على أرض المعركة ، وليس فى المكاتب والمؤتمرات ، مع ابقاء القيادة بأيدى الشعب الفلسطينى والبعد عن الخصومات والتيارات السياسية التى تجتاح العالم العربى . أى أن يكون الرصاص هو أداة اللقاء ... والنضال .

واعيد طرح الشعار فى ١٠ ديسمبر ١٩٦٧ فأصدرت فتح بيانا جاء فيه **« ان موقفنا من وحدة اداة الثورة الفلسطينية موقف مبدئى ، فنحن نؤمن باهمية اللقاء فى أرض المعركة ، لنفرز من الساحة الفلسطينية المنظمات التى لها قدرة على العمل ، ونحن نرفض اية وصاية عربية او دولية » .**

نفس افكار صبحى ياسين

وفى ٤ يناير ١٩٦٨ أصدرت فتح بيانا دعت فيه المنظمات الفلسطينية للتعاون على تحقيق هذه الأهداف ترسيخ دعائم الوحدة الوطنية ، دعم الكفاح المسلح وتصعيده ، شمول الثورة وضمان استمرارها .

ومن ثم دعت الى تشكيل لجنة تحضيرية لمؤتمر وطنى يضم كل المنظمات الفلسطينية ، وعقد المؤتمر فى القاهرة فى أيام ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ينـاير ١٩٦٨ ، وحضره ممثلو ١٢ منظمة فلسطينية ، وتخلف عن الحضور ممثلا منظمة التحرير والجبهة الشعبية لتحرير فلسطين . واسفر المؤتمر عن قيام مكتب دائم للتنسيق بين عدد من هذه المنظمات.. ولم تلبث أن انشئت قوات التحرير الشعبية التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية ، وقامت بعمليات مشتركة مع قوات العاصفة .

وكانت ... الكرامة

ودخلت فرقة خالد بن الوليد – الجناح العسكرى ل م.ط.ف. – فى عمليات مشتركة مع قوات العاصفة، منها المعركة التى دارت بين الفدائيين والقوات الاسرائيلية فى ٢٢ يونيو ١٩٦٨ قرب النويعة ، استخدم فيها العدو المدفعية المتوسطة والرشاشات وطائرات الهليوكبتر والقاتلات والقنابل شديدة الانفجار والنابالم ، واستخدم الثوار قذائف البازوكا والهاون ، واسقطوا طائرة هليوكبتر ، وأتلفوا ثلاث آليات ، وخسر العدو ٣٥ قتيلا وجريحا ، واستشهد عشرة من الثوار.

كان اللقاء على أرض المعركة سببا فى أن يكون صبحى ياسين أحد أعضاء المجلس الوطنى الفلسطينى الذى انعقد بالقاهرة فى ١٠ من يوليو سنة ١٩٦٨ ... واحد ممثلى فتح فى هذا المجلس .. وتحقق حلم صبحى ياسين فى أن يكون اغلب اعضاء المجلس من المقاتلين انفسهم .

وفى يوم ١٤ من سبتمبر أعلن انضمام جبهة تحرير فلسطين (ج.ت.ف) الى منظمة فتح ... وتبعتها حركة الفلسطينيين الأحرار فى ١٢ من سبتمبر، ثم ... الطلائع ، طلائع الفداء (م . ط . ف) فى ٨ من اكتوبر .

وبعد أيام قلية وفى يوم ١٩ من اكتوبر ١٩٦٨ كان صبحى محمد ياسين – أحد كبار رجال فتح البارزين – يقوم بواجبه فى تدريب جماعة من الشبان على أعمال الفداء اطلقت عليه عدة رصاصات ...

ومات .

وكان تعليق ابنه الأكبر **خالد** – الطالب بكلية الآداب – عندما جاءه نعى أبيه :

« ان الشعلة التى سقط أبى وهو يحملها لن تنطفىء ، وسيرفعها من ورائه كل أبناء فلسطين » .

عبادة كحيلة





اذا عاش الفنان عصره جامعا عناصر فنه من الحقل الذى يعيش على ثمـــاره ، فهو لابد وأن يضيف بانتاجه رؤية جديدة الى غده · ولابد وأن تعتبر أعماله مصدرا للتعرف على ما قد يصير اليه الغد ·

والفنان **صالح رضا** يضيف بأعماله الحديثة رؤية صادقة لما نحن عليه الآن ولما نتجه اليه فى الغد وبذلك فهو فنان يعيش يومه وغده على أرض مصر ·

فنان متنوع الخامة

يقدم الفنان صالح رضا ٣٨ **لوحة** من أعماله الجديدة فى معرضه الذى أقيم بالقاهرة · وهو بهذا المعرض يضىء شعاعا من النور الساطع لرؤية تشكيلية جديدة **تؤكد المستوى الرفيع الذى يتربع عليه الآن بين الفنانين المصريين المعاصرين ·**

ومن الانصاف أن نذكر أن صالح رضا هو أصغر الفنانين المصريين الذين يحمـــلون أعلى الجوائز الفنية الممنـــوحة بالجمهورية العربيـــة

المتحدة . ففى عام ١٩٦٥ استطاع بانتاجه المتنوع أن ينال ثلاث جوائز كلها من المرتبة الأولى .

جائزة النحت الأولى من صالون القاهرة وجائزة الحفر الأولى من بينالى الاسكندرية السادس جائزة الدولة التشجيعية فى فن النحت مع وسام الجمهورية من الطبقة الثالثة . وهكذا نجده يخطو خطوات وطيدة عاما بعد عام . ولعل أقرب آثار أقدامه حصوله على الجائزة الأولى فى النحت من بينالى الاسكندرية عام ١٩٦٧ .

وصالح رضا مصور وخزاف وحفار ونحات أى أنه يتمرس بكافة أنواع الانتاج الفنى التشكيلى سواء بالطريقة التى تحلو له أو بالخامة التى يختارها . وهو فى كل ما ينتجه يسبق غيره من الفنانين ويقدم جديدا يمتصه العاملون فى الحقل الفنى بالبلاد . **وبذلك يعتبر مؤثرا فى الحركة الفنية المعاصرة على الرغم من صغر سنه وحداثة** تخرجه فى كلية الفنون التطبيقية بالقاهرة عام ١٩٥٧ .



صمود وانتظار

وأعمال الفنان السابقة على معرضه الحالى تمتاز باتخاذها الانسان عنصرا أساسيا فى تكوينها سواء بصورته الطبيعية أو الواقعية أو التعبيرية أو التجريدية ٠ وقد حاول الفنان فيها أن يستمد من القديم رؤياه الفنية وأن يضفى عليها مسحة المعاصرة موائما فى ذلك بين ما كان وبين ما هو قائم بغية الوصول الى شكل الغد ٠ ومن هنا كان صالح رضا « **باحثا** » فى فنه بكل انتاجه وأعماله ٠

رؤيا فنية جديدة

والمعرض الحالى مجموعة من الأعمال المنفذة بطريقة اللصق (**الكولاج**) لقطع طبعت بطريقة **المونتيب** مع الاضافات اللونية المكملة للتكوين واللون العام للوحة ٠ وقد استطاع الفنان أن يقسم معروضاته داخل صالة العرض الى مجموعات حددت مراحل التطور الفنى التى لازمت رؤياه الفنية ٠

والواقع أن المعروضات تنقسم الى قسمين الأول « **أشخاص فى صمود** » والثانى « **انفجارات ذات حركة ديناميكية** » ٠

والفنان صالح رضا لا يخلق بأعماله أشياء وانما هو يعيد ترتيب ما يراه ويحسه يعيد ترتيبه بصور جديدة ترتبط بذاته من ناحية وبالحقل الفسيح الذى يجنى منه عناصر فنه من ناحية أخرى ٠

واذا كانت بلادنا تعيش فى حالة حرب ، واستعداد للحرب منذ عدوان ٥ يونيو عام ١٩٦٧ ٠ فان صالح رضا يعيش هو الآخر هذه الظروف ، ويشعر فى قرارة نفسه باثار العدوان ويدرك تماما أن لا شىء سوى الصمود والردع واسترجاع ما أخذ ، ولا سبيل الى ذلك الا بالتراص والاستشهاد ٠

وعلى ذلك جاءت لوحات الفنان
(القسم الأول ـ **أشخاص فى صمود**)

تحتوى على أشخاص راسخة قوية البنيان تقف على أرض صلبة وتعلو بهاماتها فى الهواء ، تتحدى هذا الفراغ الهائل وكأنها أمام وحش غادر ولكنها لا تهابه ولا تخشاه ٠ والأشخاص بصورتها هذه تؤكد وجودها وتؤكد تماسكها **وكأنها جموع هذه الأمة تقف فى انتظار وصمود واستعداد للمسيرة الكبرى** ٠

فمثلا اللوحة رقم ـ ١ ـ تمثل ثلاثة أشخاص تعلوا بهاماتها فى الفراغ أمام قرص الشمس وهو فى حالة غروب وتؤكد الظلال الموجودة فى الأشكال شبه الدائرية أو البيضاوية التى تعلو هذه الأعمدة الثلاثة تؤكد ملامح أشخاص تفوح منهم رائحة الغضب ولكن فى عزيمة جبارة وكأنها أهرامنا الثلاثة ٠ وتشبه هذه الرؤوس الأهرامات الصغيرة التى تعلو مسلاتنا المصرية القديمة والتى تسطع عليها أشعة الشمس الأولى لدى شروقها فى الصباح فتبدو متوهجه مضيئة تعلن عن مطلع شمس جديدة وعن اشراق غد أسعد ٠

وربما كان اختيار الفنان لهذه الأشكال الثلاثة الصامدة أمام الشمس العائدة الى خدرها تعبيرا عما نحن عليه الآن من حال ٠ فنحن ننتظر شمس الغد التى تضيىء رءوس هؤلاء الأبطال الذين يتأهبون لخوض معركة التحرير ٠

وصالح رضا يؤكد أن شمس الغد لا بد وأن تطلع وتضيىء الهامات فى عليائها وهذا ما يؤكده تشكيليا بالأعمدة الثابتة على الأرضية الأفقية الصلبة التى ترتبط رءوسها الدائرية بموجات الشمس الدائرة فى الخلفية ٠ وهو بذلك يمنع الانفصال ما بين الأمامية والخلفية ، ما بين الشكل والحال ، أى ما بين المضمون والزمن ٠ **واللوحة بتكوينها التشكيلى توضح الاتصال والربط وتضيف بخطوطها الرأسية (للأشكال الثلاثة) صورة أقرب الى الواقع منه الى التجريد** ٠

مضمون ثورة فى الفن

واللوحة **رقم ـ ٢ ـ** تؤكد نفس المضمون ولكن بترتيب جديد ، فهى مجموعة من الأشخاص فى صورة عمالقة يكونون شبكة قوية مانعة يصعب المرور منها الى هذه الآلاف من الأشخاص المتراصين فى الخلف ، **وكأنها بنيان يشد بعضه بعضا** ٠ والكل يحمل فوق رأسه مربع به دائرة ٠ أى أن الجميع يشتركون فى حمل أرض ثابتة قوية عليها نور يسطع ، والمربع أحد الرموز الدالة على الوطن ، أى الأرض التى يمتلكها الانسان ذاته حيث يتم له الاستقرار ٠ ولا شك أن تساوى أضلع المربع وتساوى زواياه القائمة يجعل من يعيش بداخله فى حالة اطمئنان وثبات واستقرار ٠

وهكذا يؤكد صالح رضا أن هذه الشبكة الواقية هم جنودنا الواقفون فى الخطوط الأمامية وأن هذه الآلاف المتراصة هم بقية أفراد الشعب ٠ الكل فى حمى هذا المربع المحمول على الأعناق ، أو هذا الوطن الذى تنبع منه شمس النور والمعرفة ، رمز الحياة ومصدر الحضارات ٠

ولا ينسى صالح رضا أن يؤكد أن الأرض التى يبنى عليها أشخاصه أرض أفقية ثابتة غير مهتزة ، وأن كل ما فى اللوحة انما يحدث وينمو من فوق هذه الأرضية ٠ وربما كان القوس القائم خلف

هؤلاء الأشخاص الواقفين فى صمود رمزا لغروب شمس اليوم انتظارا لشمس الغد • وربما كانت الكل العليا التى تمثل رءوس الشبكة الأمامية تعبيرا عن القسم الذى يردده الجميع « **أحميك يا بلادى فانت مهد الحضارة وأنت منبع النور** »

انفجارات ذات حركة ديناميكية

والمجموعة الثانية « **انفجارات ذات حركة ديناميكية** » هى مجموعة من الانفعالات والأحاسيس الداخلية التى يعانيها صالح رضا • فهو يرى أشكالا تتحرك بسرعة مخيفة وعجيبة ، تتناثر منها أجزاء تدور فى فلكها مكونة انفجارات مهولة ذات لهب ودخان وسواد وضباب وغازات • ولعل هذه الانفجارات هى صورة لما يعجز الفنان عن تحقيقه من أحلام فوق أرض الواقع •• فهو يحطم عدوه ويحطم القوى المساندة لهذا العدو ، يحطم الظلم والطغيان والاستعمار • وربما كان هذا كله تعبيرا عن ثورة الفنان على كل ما كان سببا لهذا الوضع المشين • ومن ثم فهى اسقاطات لحالة نفسية وانفعالات داخلية يضعها الفنان على لوحاته فى صورة لون وخط وشكل ومساحة •

وهكذا نجدها جميعا تدور وتتناثر من شدة الانفجار وقوة التطاحن الثورى الكامن داخل نفس الفنان •

فاللوحة رقم ـ ٤ ـ عبارة عن وحدات وأشلاء بعضها منتزع من خلفيته بحيث يتناثر هو وخلفيته فى الهواء وبحيث يبدو الكل وكأنه يدور فى حركة هائلة نحو فراغ لانهائى يريد أن يحطم الحصار وأن يخرج منه لكى يرى النور ولكى ينتشر فى الهواء •

وهكذا يعود صالح رضا ليؤكد صرخته ويفجر تلك الثورة التى تعيش فى داخله أنها ثورة فى وجه أعداء بلاده الى أن يتم لنا النصر ويتم للشعب استرداد كرامته •

والرؤية العامة لأعمال صالح رضا تؤكد أصالة هذا الفنان وتعبر عن ارتباطه بأحداث بلاده ، كما تعبر عن قدرته الابتكارية ومستواه الفنى الرفيع •

هذا الى جوار أنه باحث بحق فى مضمار الفن التشكيلى المعاصر ، وأنه يؤكد باستمرار اضافاته الكثيرة الى عالم الأمس بغية الوصول الى غد مشرق •

والفنان لم ينس الانسان مصدرا لفنه وينبوعا لالهامه فهو لا يزال يجد فيه معينا لا ينضب لانتاج جديد يعيش وينمو فى دنيانا التى يعيشها صالح رضا •

رمزى مصطفى



بفكرها المفتوح لكل التجارب ، وايمانها العميق بالقيم الايجابية التى حققتها الانسانية فى مسيرتها النضالية الصاعدة عبر الحضارة ، تسهم مجلة الفكر المعاصر بهذين الموضوعين فى الاحتفال بالعام الدولى لحقوق الانسان •





من حقوق الإنسان في الإسلام

- ان جميع الحقوق الواردة فى « الاعلان » انما تتلخص فى مبداين اثنين ، او هى تلتقى فيهما وهما : الحرية والمساواة ، فاذا تحققا ، تحقق العدل الذى ينشده الانسان فى كل مكان وزمان .

- ليس الحق الا ذلك القدر من الحرية فى ممارسة مختلف انواع الانشطة التى يقوم بها الفرد او الافراد بشرط الا تتعارض مع حريات الآخرين او تكون افتئاتا على قدرهم المشابه من الحرية .

د . عزمى اسلام

- كلما كانت أوامر الدين واحكام القانون اقرب الى روح الانسان وطبيعته ، كانت اكثر قبولا بين الافراد بقدر ماهى معبرة عن فطرتهم وطبيعتهم ، وهذا ما يتمثل بشكل واضح جلى فى روح الاسلام عقيدة وشريعة وفكرا .

تحتفل شعوب العالم فى هذا الشهر (ديسمبر) بالعيد العشرين لاعلان حقوق الانسان الذى تمت الموافقة عليه فى العاشر من ديسمبر عام ١٩٤٨ بالجمعية العمومية لهيئة الأمم المتحدة . ومما يؤسف له ان يكون عام اعلان حقوق الانسان بالامم المتحدة ، هو نفسه عام النكبة التى حلت بشعب عربى هو شعب فلسطين الذى أهدرت حقوقه وارغم كثير من اهله ومواطنيه على مغادرة ارضهم وممتلكاتهم عنوة واقتدارا نتيجة للعدوان الصهيونى على فلسطين عام ١٩٤٨ ، الذى جاء افتئاتا على حقوق العرب فى فلسطين ، بل وعلى كل المعانى الكريمة والانسانية التى وردت صياغتها فى الاعلان العالمى لحقوق الانسان فى نهاية العام نفسه ، وهو الاعلان القائم على تدعيم حق كل انسان فى الحياة والحرية ، وفى أن يكون آمنا على نفسه وملكيته ، والذى تتفق روحه مع عدم اكراه اى انسان على مغادرة وطنه او التنازل عن ملكيته .

وحقوق الانسان كما هى معروفة فى الفكر المعاصر ، لخصها الاعلان المذكور فى ثلاثين مادة ، صدر لها بديباجة تنص على ان : (الاعتراف بالكرامة المتأصلة فى جميع اعضاء الأسرة البشرية وبحقوقهم المتساوية الثابتة هو أساس الحرية والعدل والسلام فى العالم) .

الحرية والمساواة

ومن الواضح أن جميع الحقوق الواردة فى الاعلان انما تتلخص فى مبدأين اثنين ، أو هى تلتقى فيهما ، وهما : الحرية والمساواة ، فاذا تحققا ، تحقق العدل الذى ينشده الانسان فى كل مكان وزمان .

وليس معنى **اعلان هذه الحقوق عام ١٩٤٨ بالامم المتحدة** ، ان العالم لم يعرف هذه الحقوق من قبل ، بل معناه انه لم تتم بلورة هذه الحقوق بهذا الشكل المنظم المفصل ، وانه لم تتم موافقة الدول المنضمة الى المنظمة الدولية عليها الا فى ذلك العام .

ولقد كان السبب الأساسى فى اعلان حقوق الانسان عام ١٩٤٨ بالأمم المتحدة ، **راجعا الى ماتحملته شعوب العالم فى الحرب العالمية الثانية من أهوال وفظائع** ، أو هو – كما جاء فى ديباجة الاعلان – راجع الى : (**تناسى حقوق الانسان وازدرائها ، مما افضى الى أعمال همجية آذت الضمير الانسانى**) ، الأمر الذى دفع بشعوب العالم الى التفكير فى وضع وثيقة وقعها ممثلو هذه الشعوب فى هيئة الأمم المتحدة عام ١٩٤٨ ، لكى تحمى حقوق الانسان **لا فى وقت الحرب فقط ، بل كذلك فى أوقات السلم .**

ولقد تم أول تصنيف وتقسيم لحقوق الانسان فى هيئة الأمم المتحدة عام ١٩٤٦ تحت اشراف **هنرى لوجيه** Henri laugier السكرتير العام المساعد للأمم المتحدة فى ذلك الوقت . وقدمت أول مسودة للاعلان الى لجنة حقوق الانسان فى يونيه عام ١٩٤٧ ، وتمت موافقة الجمعية العمومية للأمم المتحدة على الصيغة النهائية للوثيقة فى منتصف ليلة العاشر من ديسمبر عام ١٩٤٨ ، **وذلك بموافقة ٤٨ دولة وامتناع ثمان دول عن التصويت** ، ومع عدم اعتراض اى دولة .

هكذا اقيمت حقوق الانسان – على حد تعبير **رينيه كاسين** René Cassin – (أحد المناضلين فى أوروبا لاعلان حقوق الانسان ، ورئيس الوفد الفرنسى فى الأمم المتحدة بين عامى ١٩٤٦ ، ١٩٥٨ ، والرئيس الحالى للمحكمة الأوروبية لحقوق الانسان فى ستراسبورج وقد حصل أخيرا على جائزة نوبل للسلام لعام ١٩٦٨) :

– على أساس من مطالب البشر المتزايدة فى حياة متمدينة تصان فيها كرامة الانسان . فحقوق الانسان أساسية لطبيعتنا ، اذ بدونها لا نستطيع ان نحيا كبشر أو آدميين . وبصفة عامة ، يمكن القول بأن هناك نوعين من الحقوق فى الاعلان العالمى لحقوق الانسان :

اولا : هناك النوع التقليدى من الحقوق ، أى الحقوق المدنية والسياسية ، وهى تلك الحقوق التى تطورت عبر القرون العديدة ، (**مثل : حق الحياة والحرية والأمن الشخصى للأفراد ، والمساواة أمام القانون ، وغير ذلك**) .

ثانيا : وهناك الحقوق الاقتصـــــادية والاجتماعية والثقافية التى بدأت تتبلور مؤخرا حينما تبين للناس أن الحصول على الحقوق المدنية والسياسية قد يكون عديم القيمة أو الجدوى بدون أن يتمتع الانسان فى الوقت نفسه بنوع من الحقوق الاقتصـــادية والاجتماعية والثقافية ، (**مثل : حق العمل والتعليم وغير ذلك**) .

ولوضع مواد الاعلان العالمى موضع التنفيذ ، تم وضع ميثـاقين احدهما خاص بالحقوق المدنية والسياسية ، والآخر يتعلق بالحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية . وقد وافقت على الميثاقين الجميعة العمومية للأمم المتحدة فى السادس عشر من ديسمبر عام ١٩٦٦ ، بحيث لا يصبح أى « من الميثاقين سارى المفعول الا بعد موافقة ٣٥ دولة عليه ، تلتزم بتنفيذ ما جاء فيه .

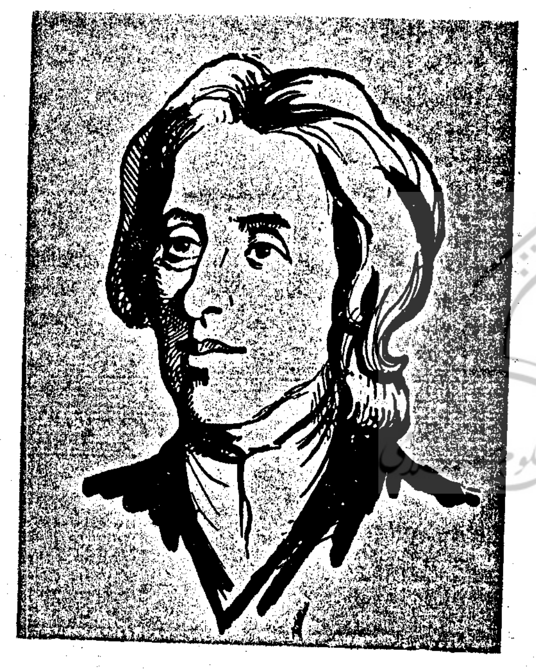
ولقـــد استمرت جهود الأمم المتحدة بعد ذلك فى استكمال الاعلان العالمى لحقوق الانسان بعدة تأكيدات ، منها اعلان خاص **بعدم ابادة الجنس البشرى عام ١٩٤٨** ، **وبحقوق الطفـــل عام ١٩٥٩** ، **وبعدم التمييز العنصرى عام ١٩٦٥** ، وتم الاحتفال **بيوم عدم التمييز العنصرى عالميا لأول مرة عام ١٩٦٧** ، واعـــلان خاص **بحقوق المرأة عام ١٩٦٧** وغيرها .

النضال من أجل الحريات

والواقع ان البشرية كافحت طويلا حتى حصـلت شعوبها على هذه الحقـوق أو هـذه الحريات ، بحيث جاء الاعلان العالمى لحقوق الانسان تتويجا لهذه الجهود الشاقة التى بذلتها الشعوب ولتلك الارهاصات التى قال بهـا الفلاسفة ، وبرروها تبريرا عقليـا فى الأزمنة الحديثة ، فدفاع الفيلسوف الانجليزى **جون لوك** (١٦٣٢ ـ ١٧٠٤) J. locke مثلا عن الحريات فى المجتمع الانجليزى ، وفى أوروبا بوجه عام (وذلك فى « **مقالتيه عن الحـكومة المدنية** » **وفى** « **رسائله عن التسامح** ») فى القرن السـابع عشر كان له أكبر الأثر فى نجاح الثورة الانجليزية عام ١٦٨٨ وفى رفع شعار الحرية كحق من حقوق الانسان الحديث فى أوروبا ، وكان له أكبر الأثر فى نجاح الثورة الفرنسية فى القرن الثامن عشر التى رفعت شعارا ثلاثى القيمة هو « **الحرية ، والاخاء ، والمســاواة** » تعبيرا عن الحقـــوق الأساسية للانسان الأوروبى . ولم يقتصر تأكيد هذه الحقوق على الانسان الأوروبى ، بل انتقل بطريقة مباشرة الى امريكا ، وجاءت وثيقة الاستقلال الأمريكى تعبيرا عن هذه الحريات التى نادى بها لوك من قبل .

والواقع ان أول محاولة لاعلان حقوق الانسان فى الفكر الغربى ، **تم تحقيقها فى بيـان وافق عليـه المجلس التاسيسى للثورة الفرنســية وأعلنه عام ١٧٨٩ لكى يتم تدوينه فى صدر الدستور الفرنسى المزمع استكماله فى ذلك الوقت** . وقد جاء هذا البيان تقريرا للمبادىء الأسـاسية التى قامت على أساسها الثـورة الفرنسية ، وذلك بنـاء على اقتراح **المركيز دى لافايت** الذى كان قـــد عاد من الولايات المتحدة الأمريكية مملوءا بالحماس لتلك المبـادىء الواردة فى وثيقة اعلان الاستقلال الأمريكى الصـــادرة فى ٤ يولية من عام ١٧٧٦ . هذا ويتكون الاعلان الفرنسى لحقوق الانسان ـ فضلا عن الديباجة ـ من ١٧ مادة ، تحدد وتعلن المســـاواة السياسية ، والحـــرية بمختلف مظاهرها . (**دائرة المعارف البريطانية**) .

هذا ويمكن رد بداية البحث فلســـفيا فى حقوق الانسـان ، الى بداية التفكير فى المشكلة الأساسية فى كل بناء اجتماعى أو سياسى ، **وهى تلك المتعلقـــة بالتكامل الاجتماعى الذى تعمل فى اطاره الجماعة على حماية حقوق الأفراد وحقوق الجماعة من حيث هى محصلة الحقـــوق**



ج . لوك

المشتركة لجميع الأفراد . أو بشكل أكثر بساطة : كيف يمكن التوصل الى معرفة الحدود التى يكون الفرد حرا فى اطارها ، والتى يكون تجاوزه اياها عدوانا على حريات الآخرين ؟ اذ لو عرفت هذه الحدود لعرفت حقوق الأفراد، **فليس الحق الا ذلك القدر من الحرية فى ممارسة مختلف أنواع الأنشطة التى يقوم بها الفـــرد أو الأفراد بشرط الا تتعارض مع حريات الآخرين أو تكون افتئاتا على قدرهم المشابه من الحرية** . نحين نقول بأن للانسان الحق فى أن يختار العقيدة الدينية التى يراها ، فان معنى ذلك أن له الحق فى الا يتدخل انسان فى حريته هـــذه ، طالما أن ممارسته لعقيدته لا تمس حقوق الآخرين فى عبـــادتهم .

وهكذا فالأصل فى الحقوق هو حماية الأفراد ، واتاحة الفرصة أمامهم لتحقيق انسانيتهم . لكنها لا تعني حماية الفرد فقط أثناء ممارسته لحريته ، بل تعني كذلك مسئوليته عما يفعل بملء اختياره ، لأن من يفعل باختياره الحر يكون مسئولا عما فعل .

وبما أن الانسان لا يوجد وحده ولا يعيش فى عزلة عن المجتمع ــ سواء أكان ذلك راجعا الى طبيعته وفطرته أم الى حاجته الى الآخرين ، وسواء كانت هذه الحاجة نفسية أو اقتصادية أو طبيعية أو غير ذلك ــ كان عليه ان يلتزم بحدود معينة أثناء ممارسته حريته ، حتى لا تتجاوز حرية الآخرين أو حقوقهم . وعادة ما يسمى هذا الالتزام بتلك الحدود باسم **الواجب** . ومن ثم فالحقوق تكمل الواجبات ، وبالعكس . اذ لا يمكن ان نتصور الحق بغير واجب ولا الواجب بغير حق ، فهما أقرب ما يكونان الى وجهى العملة الواحدة لا ينفصلان وان كان الواحد منهما يتمايز عن الآخر . ولنأخذ لذلك مثلا ، **ان حق الانسان فى الحياة يتمثل فى حقى فى أن أحيا وكذا فى حق الآخرين فى الحياة.** ولكى أتمكن من ممارسة حقى فى الحياة ، على ألا أتعدى على حق أى فرد آخر فى أن يحيا هو أيضا والا تعرضت لنفس الشىء من الغير ، كما أنه من جهة أخرى ، من الواجب على الآخرين أن يتيحوا لى فرصة هذه الممارسة. ومن ثم فان التزامى بممارسة حقى يستلزم احترامى لحق كل فرد غيرى ، واحترام الآخرين لحقى . وهذا هو الواجب ، واجبى نحو الآخرين وواجب الآخرين نحوى . **وعلى ذلك لا يمكن ممارسة الحق الا بالتزام الواجب ، ولا يمكن ممارسة الواجب الا بناء على معرفة الحق .**

مصدر حقوق الانسان

والسؤال الذى يتبادر الى الذهن دائما هو : **ما مصدر هذه الحقوق ؟** اى من الذى رسم لى هذه الحدود التى اصبحت أميز بناء عليها بين ماهو من حقى ، وبين ماهو واجب على ؟

هل هو الانسان أم هو سلطة خارجة عنه ؟

وان كان هو الانسان ، فهل هو الانسان المفرد ؟ لو كان كذلك لاختلفت الحقوق تبعا لاختلاف الأفراد .

أم هل هو الانسان المفرد وقد انضم مع غيره فى اطار اجتماعى موحد ؟

وان كانت الحدود موضوعة ومرسومة من سلطة خارجة عن الانسان ، **فهل هى سلطة الدين ، أم هى سلطة الدولة والقانون ؟**

تختلف الآراء ، ومن ثم النظريات التى تتناول أصل الحقوق والحريات بهذا المعنى ، فمن هذه الآراء :

(ا) من يرد الحقوق الى طبيعة الانسان وفطرته ، منفردا أو مجتمعا . ويمثل هذا الاتجاه أصحاب مذهب الفطرة أو المذهب الطبيعى . لقد ذهب **جان جاك روسو** الى أن الناس جميعا ولدوا أحرارا متساوين فى الحقوق والواجبات ، ومن ثم فأساسها طبيعى فى الأفراد . كما ذهب **جون لوك** الى أن الناس خلقوا أحرارا متساوين ، وان القانون الطبيعى هو قانون الحرية والمساواة ، وهكذا يستمد الانسان من هذا القانون حقوقه الفطرية التى تتمثل فى ثلاثة حقوق أساسية هى **حق الحرية وحق الملكية وحق الحياة** .

(ب) ومن هذه الآراء من يردها الى السلطة السياسية وسلطة الدولة ، ويمثل هذا الاتجاه بعض الفلاسفة مثل توماس هوبز Hobbes الذى ذهب الى ان مصدر الحقوق هى السلطة التى تحقق رغبات الأفراد . ومثل **جيرمى بنتام** Bentham الذى ذهب الى **(ان الدولة هى المصدر الوحيد للحقوق) .**

وهكذا ينتهى كل من **هوبز** و **بنتام** الى تعريف الحقوق (بأنها مطالب تعترف بها الدولة) .

(جـ) ومن هذه الآراء من يردها الى الحياة الاجتماعية والاقتصادية ونظمها ، ويمثل هذا أصحاب المدرسة الاجتماعية فى التفكير وأصحاب الاتجاه الماركسى فى الاقتصاد. ولقد عبر عن هذا الاتجاه الاجتماعى خير تعبير **هارولد لاسكى** الذى يرفض رأى هوبز وبنتام ويرى ان **(الحقوق سابقة على الدولة)** ، لأن هذه النظرية عنده **(لا تعطينا الا فكرة عن طابع الدولة التى وافقت على الحقوق ، ولكنها لا تدلنا عما اذا كانت الحقوق المعترف بها هى نفسها الحقوق التى يجب الاعتراف بها أم لا) .** ويرى لاسكى **(ان الحقوق هى شروط الحياة الاجتماعية التى لا يستطيع اى انسان أن يسعى بدونها لكى يصبح فى خير حالته) .**

(ء) ومن هذه الآراء من يردها الى السلطة الدينية ، مثل الديانات المختلفة ومنها الاسلام .

المصدر الدينى لحقوق الانسان

ولسنا الآن بسبيل مناقشة هذه النظريات ، **بقدر ما نحن بسبيل مناقشة فكرة واحدة من النظرية الأخيرة التى تقول بالسلطة الدينية أساسا لتقرير الحقوق وتنظيم الحريات .** والسلطة الدينية تتمثل عادة فى مجموعة الأوامر والنواهى التى يأتى بها دين معين ، منزلا كان ذلك الدين كالاسلام أو اجتماعيا كالبوذية وغيرها . وهناك ملاحظة يجدر بنا أن نتوقف عندها لحظة ، وهى أن التقسيم لمصادر السلطات المنظمة لحقوق الانسان وحرياته مجرد تقسيم نظرى ، لا يمنع من تداخل هذه السلطات وتكاملها. فليس من الضرورى أن تتعارض روح السلطة الدينية مع روح القانون الوضعى ، ولا مع طبيعة الانسان ، بل ان العكس صحيح ، **فكلما كانت أوامر الدين وأحكام القانون أقرب الى روح الانسان وطبيعته ، كانت أكثر قبولا بين الأفراد بقدر ماهى معبرة عن فطرتهم وطبيعتهم . وهذا ما يتمثل بشكل واضح جلي فى روح الاسلام عقيدة وتشريعا وفكرا .**

فالحقوق فى الاسلام مردودة الى الدين ، فضلا عن طبيعة الانسان وفطرته ، وكذا الى العوامل الاجتماعية

والاقتصادية . وقد عبر رائد الفكر المصرى **الشيخ محمد عبده** عن هذا المعنى حين : **(ذهب ـ وهو فى هذا على وفاق مع الفارابى وابن مسكوية الى ان الانسان يحس بفطرته انه محتاج الى غيره من الافراد الذين يعيشون فى جماعة . ويقول محمد عبده فى هذا الصدد ان « حاجة كل فرد من الجماعة الى سائرها مما لا يشتبه فيه ، وكلما كثرت مطالب الشخص فى معيشته ازدادت به الحاجة الى الأيدى العاملة ، فتشتد الحاجة ، وعلى اثرها الصلة من الأهل الى العشيرة ، ثم الى الامة والى النوع باسره ») د . عثمان امين ، رائد الفكر المصرى** ومعنى هذا أن محمد عبده يرى أن أساس التجمع الانسانى أساس طبيعى ، مردود الى الناحية النفسية كما أنه مردود كذلك الى الناحية الاجتماعية والاقتصادية والتعاون بينها ، فيقول **« فكل واحد يعيش ويحيا بشىء من عمله . لكن قواه النفسية والبدنية قاصرة عن توفيقه جميع ما يحتاج اليه . فلابد من انضمام قوى الآخرين الى قوته ، فيستعين بهم فى بعض شانه ، كما يستعينون به فى بعض شانهم » .**

وهكذا فالعوامل النفسية والاجتماعية والاقتصادية لها أثر كبير على التجمع الانسانى ومن ثم فهى أساس تنظيم هذا التجمع الانسانى وفقا لحقوق وواجبات عامة أكدها الدين الاسلامى وزادها توضيحا . وبذلك تصبح الحقوق بهذا المعنى هى شروط لا للحياة الاجتماعية فقط ، بل كذلك للحياة الاقتصادية فى الاسلام .

وفيما يلى بيان موجز بأهم حقوق الانسان فى الاسلام مع مقارنتها بحقوقه فى الاعلان العالمى :

١ ـ حق الحياة :

فالله هو الذى وهب الحياة للانسان ، ومن ثم فمن حق كل فرد أن يعيش ويستمتع بحياته بغير خطر يتهدده وقد كفل الاسلام هذا الحق للانسان حين ذهب الى ان انهاء الحياة يجب الا تكون الا لله . فيقول القرآن : (انا لنحن نحيى ونميت ونحن الوارثون) « الحجر ٢٣ » ، ويقول : (وانه هو أمات وأحيا) « النجم ٤٤ » .

هذا هو المبدأ العام الذى أقره الاسلام ، أو هو الحق الطبيعى الأول الذى قرره له . وهو بلا شك متفق مع الاعلان العالمى لحقوق الانسان ، وخاصة فى **المادة الثالثة** منه التى تنص على ان (لكل فرد الحق فى الحياة والحرية وسلامة شخصه) .

ولكى يحافظ الاسلام على هذا الحق ويؤكده ، أباح التجاوز عنه فى حالات وجدها ضرورية لمصلحة المجتمع وحياة الأفراد . وهو لم يعط حق التجاوز هذا لكل فرد على حده والا أصبحت الحياة فوضى ، انما أعطاه للدولة أو للقائمين عليها ، وقيدها بشروط معينة ، منها : ان القتل يكون جزاء على قتل ، أو رداً لعدوان ، فمن قتل يقتل ، ومن اعتدى يعاقب بمثل ما اعتدى . وفى هذا يقول القرآن (ولكم فى القصاص حياة) البقرة ١٧٩ كما يقول : (كتب عليكم القصاص فى القتلى) « البقرة ١٧٨ » ، ويقول : (انما جزاء الذين يحاربون الله ورسوله ويسعون فى الأرض فسادا أن يقتلوا أو يصلبوا) ، « المائدة ٣٣ » ، كما يقول : (ولا تقتلوا النفس التى حرم الله الا بالحق) « الأنعام ١٥١ » . ولا يقتصر حق الانسان فى الاسلام على مجرد الحياة واستمتاعه بها ، بل يتعدى ذلك الى حقه فى الحفاظ على هذه الحياة ، وذلك ما يتجلى فى القرآن : (ولا تقتلوا انفسكم) « النساء ٢٩ » ، محرما بذلك الانتحار مهما كان الباعث على ذلك ، وفى الآية : (ولا تلقوا بايديكم الى التهلكه) « البقرة ١٩٥ » ، فضلا عن الآيات التى تنهى عما يترتب عليه الاضرار بالصحة الجسمية والنفسية وبالعلاقات الاجتماعية ، مثل النهى عن الخمر والربا والميسر وغير ذلك .

قد يبدو هذا الحق لدى كثير من الناس حقا طبيعيا لا يحتاج الى تأكيده أو النص عليه ، فطالما وجد الانسان على ظهر الأرض ، فمن حقه أن يحيا أى ان يمارس وجوده ويستمتع به . وانه لكذلك بلا شك ، **فما الداعى اذن للخوف على ضياع هذا الحق ؟ وما الداعى الى تاكيده ؟**

للاجابة عن ذلك نسأل : الم يئد العرب فى الجاهلية بناتهم خوفا من العار ؟ أولم يقتل العرب فى الجاهلية ابناءهم خشية الفقر ، وفى هذا نزلت الآية : (لا تقتلوا أولادكم خشية املاق) ؟ من أجل مثل هذا أكد القرآن حق الانسان فى الحياة منذ أكثر من الف عام .

ولنسأل أيضا : الم يقتل مئات الألوف من المدنيين والأطفال فى لحظات بفعل القنبلة الذرية التى القيت على هيروشيما فى الحرب العالمية الثانية ؟

الا يشعر الانسان المعاصر بخطر تكرار مثل هذا الفعل لو نشبت حرب ذرية تلتهم حياة الملايين من البشر فى دقائق بل فى لحظات ؟

اليس من حق الانسان ان يدافع عن حياته وبقائه ضد كل خطر يتهدده ؟

من اجل هذا أكد الانسان المعاصر حقه فى الحياة فى اعلان حقوق الانسان ، كما أكده الاسلام من قبل .

٢ ـ حق الحرية :

وهذا الحق مرتبط اساسا بحق الحياة ، اذ كيف يمكن للانسان ان يمارس وجوده وان يحيا حياته ويستمتع بها ، وهو يحمل فى كل لحظة من لحظاتها عبء استغلاله وعبوديته واضطهاده واكراهه وقسره ؟

وما قيمة الحياة فى مثل هذه الحالة ؟ انها تصبح مجرد وجود حياة ، ويصبح الانسان فيها مجرد موجود لا انسان . لذا كان يرى **هيجل** أن ماهية الروح هى الحرية ، وكان يرى **كانت** ان الارادة الحرة الخيرة هى أساس الحياة الاخلاقية الكريمة .

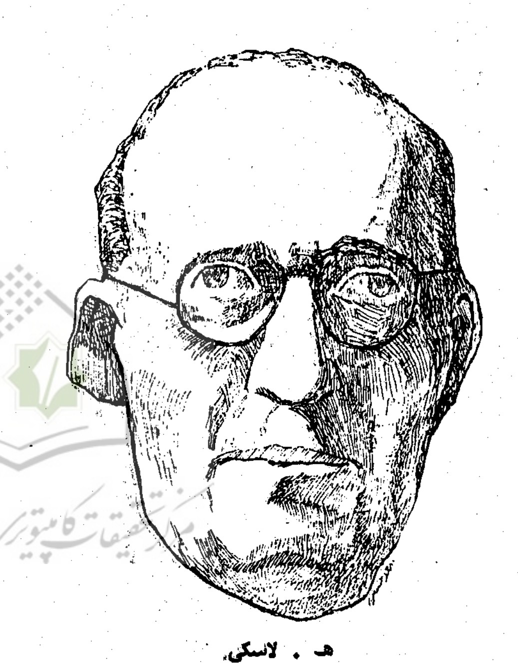
ويعبر هارولد لاسكى عن الحرية تعبيرا عمليا بقوله : (ان حرياتى مسالك اختار من بينها ، واستطيع عبر هذه المسالك ان اصنع لنفسى ـ وكما يتراءى لى ـ الخط الذى انتهجه فى سلوكى) .

ويرى لاسكى انه لا حرية بدون حقوق ، وهو بهذا يفرق بين الحقوق وبين الحرية ، بحيث تكون الحرية ثمرة

الحقوق فيقول : (**اننى اقصد بكلمة الحرية هذا التحمس الذى يتمثل فى الاحتفاظ بجو تتاح فيه الفرصة للناس ليعبروا عن وجودهم أحسن تعبير . لهذا نجد ان الحرية ثمرة الحقوق**) .

الا ان ممارسة الحقوق تحتاج بدورها الى الحرية ، والا ما استطاع الفرد ممارستها ، ومن ثم فالحرية ثمرة الحقوق وهى شرط لممارستها ، ولذا ينتهى لاسكى الى القول بأننا (لا نستطيع ان نفصل بين الحريات والحقوق والا أسدلنا ستارا من الغموض يدمر طابع كل منهما) .

ولذا ، فقد اعتبر الاعلان العالمى لحقوق الانسان حق الحرية من اهم حقوقه ، فجعله تاليا لحق الانسان فى الحياة مباشرة ، وهذا ما يتجلى فى المادة الثالثة من الاعلان سالفة الذكر .



هـ . لاسكى

ولقد اكد الفكر الاسلامى هذا الحق ، فنجد المفكر العربى **عبد الرحمن الكواكبى** (١٨٤٨ - ١٩٠٢) يعبر عن هذا المعنى خير تعبير بقوله : (ان الحرية أفضل من الحياة نفسها وأكرم) وبقوله : (ان الحرية هى شجرة الخلد) .

ولقد ذهب الى تأكيد هذا المعنى كثير من فلاسفة المسلمين وعلمائهم كالمعتزلة قديما ، وكالشيخ محمد عبده حديثا الذى دافع عن حرية ارادة الانسان واختياره فذهب الى ان الاسلام دين الحرية وليس دين الجبر ، والى انه لا يوجد أى تناقض بين القول بحرية الانسان فى الاختيار والفعل وبين القدرة الالهيـة والعلم الالهى ، بل يرى انسجاما عميقا يتم بين فعل الانسـان وفعل الله ، وقد عبر عن ذلك تعبيرا واضحا فى « **رسالة الواردات** » بقوله : (**ان الوجود فى جميع مراتبه مختـار**) . مستشهدا على معنى الحرية بأن القرآن قد أيدها بصراحة ومن غير مواربة فى نحو ست واربعين آية .

هذا ويتجلى حق الحرية فى الاسلام فى عدة تطبيقات عملية منها : حرية الاعتقاد الدينى أو الحرية الدينية ، ومنها الحرية العلمية ، والحرية السياسية ، والحرية المدنية ، والحرية الاجتماعية وغير ذلك .

٣ - حق المساواة ..

يحدد هارولد لاسكى المساواة تحديدا عمليا بقوله : هى : (**ان الفرد فى المجتمع لن يوضع فى مكانة يستطيع منها ان يتخطى جاره بطريقة تجعله ينكر حق هذا الجار كمواطن**) . ومن ثم فان (**معنى المساواة عنده هـو عـدم وجود اية امتيازات خاصة**) . أو هى : (**تكافؤ الفرص امام الجميع بدون تفرقة بين لون أو دين أو جنس**) .

والمساواة بهذا المعنى ترتبط أشد الارتباط بالحرية ، فالحرية على حد تعبيره (لا تستطيع أن تعيش مع وجود بعض الامتيازات الخاصة ، لأننى حين أحرم من الطريق الذى يوصلنى الى النفوذ الذى يتمتع به الآخرون سأعيش فى جو متخم باليأس . ان حرمانى من هذا النفوذ يدمر فى الاحسـاس بالاختيار ، وهو احسـاس لابد من توافره لتحقيق الحرية) .

والمساواة حق طبيعى عند كثير من مفكرى الغرب ، وهى كذلك من الحقوق الأساسية فى الاعلان العالمى لحقوق الانسان . فقد ذهب **جون لوك** (١٦٣٢ - ١٧٠٤) فيلسوف الحرية فى أوروبا فى القرن السابع عشر والمصدر الحقيقى لكل فلسفات الحرية والمساواة فى أوروبا ، بل وفى أمريكا ، ذهب الى ان حالة الفطرة او الحالة الطبيعية للانسان تتميز على الأقل بميزتين اساسيتين هما الحرية والمسـاواة ، وذلك لأن الناس قد ولدوا جميعا احرارا متساوين فى الحقوق والواجبات .

وحق المساواة فى الاسـلام حق واضـح أشاد به الغربيون أنفسهم ، كما أشادوا بتطبيقه عمليا فى الحيـاة الاسلامية . وها هو كندرسيه الفيلسوف الفرنسى الانسان يدافع عن الاسلام من حيث هو دين الحرية والتسامح والمساواة ، فيقول فى كتابه « **ملخص للصورة التاريخية لتقدم العقل الانسانى** » عام ١٧٩٣ ما نصه : (**انه ديانة بسيطة فى عقائدها ومتسامحة فى مبادئها**) . أو هى على حد تعبيره : **اكثر بساطة فى عقائدها وأكثر تسامحا فى مبادئها واقل غموضا فى طقوسها**) . (د . عاطف وصفى . كندرسيه) .

وها هو المستشرق ، **ماسينيون يقول** : (ان لدى الاسلام من الكفاية ، ما يجعله يتشدد فى تحقيق فكرة المساواة .. فللاسلام ماض بديع من تعاون الشعوب وتفاهمها ، وليس من مجتمع آخر له مثل ما للاسلام من ماض كلله النجاح فى جمع كلمة مثل هـذه الشعوب الكثيرة المتباينة على بساط المساواة فى الحقوق والواجبات) .

والمساواة فى الاسلام مبـدأ أسـاسى وحق طبيعى للانسان لا نزاع فيه ، وهو مردود فى الاسلام الى فكرة

الخلق ، فالله هو الذى خلق الناس جميعا ، ومن ثم فهم جميعا سواء بالنسبة لله لا فرق بين هذا وذاك الا بالعمل الصالح والتقوى . وفى هذا يقول القرآن : (يا أيها الناس انا خلقناكم من ذكر وانثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا ، ان اكرمكم عند الله اتقاكم ، ان الله عليم خبير)، كما يقول الحديث الشريف : (أيها الناس ان ربكم واحد وان أباكم واحد كلكم لآدم وآدم من تراب ، أن اكرمكم عند الله اتقاكم . ليس لعربى على عجمى ولا لعجمى على عربى ولا لأحمر على أبيض ولا لأبيض على أحمر من فضل الا بالتقوى) .

وقد عبر الشاعر والفيلسوف المسلم **محمد اقبال** (١٨٧٣ ـ ١٩٣٨) عن هذا المعنى بقوله : (ان العصبيات التى تدعو الى البغضاء والتنفير ، وضيعة مهينة ليس لها فى الاسلام وجود) . كما عبر عن ذلك شعرا بقوله :

(« حطم اصنام الدم واللون والجنس
انس الفروق بين التورانى والايرانى والافغانى ») .

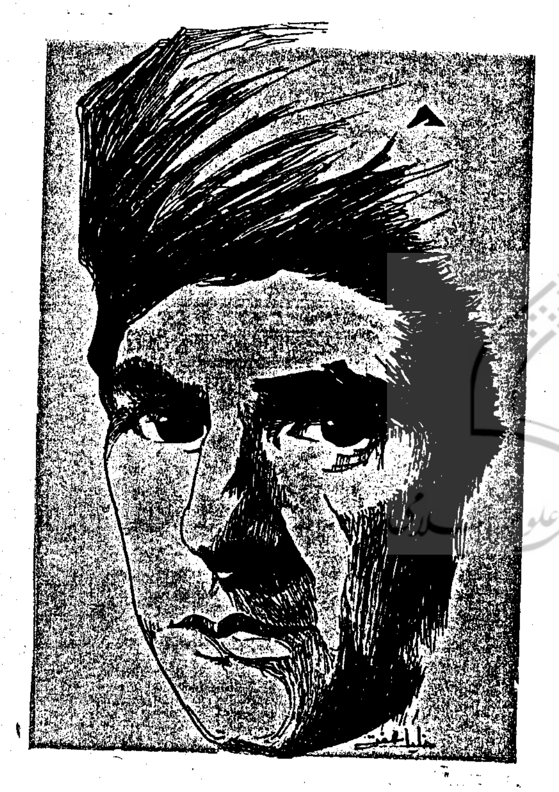
وفى هذا الصدد يقول **الدكتور خليفة حكيم** : (ان الاسلام قد ناضل بنجاح ضد العنصرية والقبلية ، واننا لا نكاد نجد غير الاسلام مثلا فى التاريخ على مصلح أو قائد قاد أمته الى انتصارات عظيمة ، ثم نجده وهو فى قمة هذا الانتصار وذروته ، يحذر من الغرور والصلف ، وذلك بأن العرب كافة ، ليس لهم أى فضل أو امتياز على غيرهم من الناس (اذ ليس لعربى على عجمى من فضل الا بالتقوى) فالله يحكم على جميع الأفراد كل تبعا لخلقه ، فلا امتياز لواحد على آخر الا بنبل خلقه ، وتقواه ، وهو امر لا يتعلق بلون البشرة أو الغنى أو الفقر أو غيرذلك).

كان هذا الاعلان الصريح لحق المساواة فى الاسلام سببا فى أعجاب كثير من مفكرى الغرب حتى لقد أعلن **دين انج** D. Inge فى مقالات له (اعجابه الصريح والشديد بالاسلام من حيث انه استطاع التغلب على التعصب الجنسى بدرجة لم يبلغها أى دين آخر او عقيدة أخرى) .

وفى مثل هذا المعنى يقول المؤرخ الانجليزى الشهير **ارنولد توينبى** A. Toynbee فى كتابه : « الحضارة فى الميزان » (**ان اخماد جذوة التعصب الجنسى والنعرة العنصرية بين المسلمين ، هى من أهم منجزات الاسلام الحضارية**) .

هكذا تلتقى روح الاسلام بروح اعلان حقوق الانسان ، بالنسبة لحق المساواة ، أو بالأحرى ، وحتى لا يجانبنا الصواب ، **تلتقى آراء فلاسفة الغرب ، التى كانت أساسا فى وضع اعلان حقوق الانسان ، بروح الاسلام** . وهذا ما يتجلى فى رأى الفلاسفة الغربيين أمثال لوك وروسو وميل وكندرسيه وجيفرسون على النحو الذى رأينا ، وفى الاعلان العالمى لحقوق الانسان وخاصة فى المادتين : **الأولى** التى تنص على : (**يولد جميع الناس احرارا متساوين فى الكرامة والحقوق**) ، **والثانية** التى تنص على : (**لكل انسان حق التمتع بكافة الحقوق والحريات الواردة فى هذا الاعلان دون اى تمييز ، كالتمييز بسبب العنصر او اللون او الجنس او اللغة او الدين او الرأى السياسى أو أى رأى آخر، أو الأصل الوطنى أو الاجتماعى او الثروة أو الميلاد أو أى وضع آخر** .. كما لن يكون هناك أى تمييز أساسه الوضع السياسى أو القانونى أو الدولى للبلد أو البقعة التى ينتمى اليها الفرد سواء كان هذا البلد أو تلك البقعة مستقلا أو تحت الوصاية او غير متمتع بالحكم الذاتى أو كانت سيادته خاضعة لأى قيد من القيود) .

هذا ويرتبط بحق المساواة عدة حقوق أخرى منها حق الانسان فى العدالة ، وكذا حقه فى الاخاء وغير ذلك .



ج . ج . روسو

٤ ـ حق العدالة :

وهو فى حقيقته مرتبط بحق المساواة ، وفى هذا يقول المفكر العربى **عبد الرحمن الكواكبى** ان (**العدل لغة هو** التسوية ، فالعدل بين الناس هو التسوية بينهم ، وهذا هو المراد من الآية القائلة (**ان الله يأمر بالعدل**) .

ولقد اقام الاسلام العدالة ، ونص على تحقيقها بناء على مبدأ المساواة بين الناس . فالناس جميعا أمام الله والقانون سواء لا فرق بين حاكم ومحكوم أو بين غنى وفقير وفى هذا يقول القرآن : (فاحكم بين الناس بالحق ولا تتبع الهوى فيضلك عن سبيل الله) « سورة ص ٢٦ »

ويقول : (ولا يجرمنكم شنآن قوم على الا تعدلوا ، اعدلوا هو أقرب للتقوى) « المائدة ٨ » ، كما يقول : (واذا حكمتم بين الناس ان تحكموا بالعدل) « النساء ٥٨ » ، وبأن (الله لا يحب الظالمين) ، (ولا يظلم ربك احدا) « الكهف ٤٩ » .

والعدل فى الاسلام معناه ان كل انسان يتساوى مع غيره فى مسئوليته عن عمله ، فمن عمل صالحا فله أجره ، ومن انحرف عن الطريق المستقيم فعليه جزاؤه كذلك ، ولا يسأل انسان عن عمل غيره ولا يجازى فرد بفعل غيره ، وفى هذا يقول القرآن : (ولا تزر وازرة وزر أخرى) « الانعام ١٦٤ » . وخير مثال على العدل الذى يتحقق بتحقيق المساواة بين الناس فى الاسلام ، حديث الرسول الذى يقول : (انما هلك الذين من قبلكم انهم كانوا اذا سرق فيهم الشريف تركوه ، واذا سرق فيهم الضعيف أقاموا عليه الحد ، وأيم الله لو أن فاطمة بنت محمد سرقت لقطعت يدها) .

وهكذا تلتقى مرة أخرى نصوص الاعلان العالمى لحقوق الانسان ، بروح الاسلام . وهذا ما يتضح من المادة السابعة من الاعلان التى تتكلم عن العدالة وتنص على ان : (كل الناس سواسية امام القانون ، ولهم الحق فى التمتع بحماية متكافئة منه دون أية تفرقة ، كما ان لهم الحق جميعا فى حماية متساوية ضد أى تمييز يخل بهذا الاعلان وضد أى تحريض على تمييز كهذا) .

٥ ـ حق الاخاء :

وهو يرتبط كذلك بحق المساواة بين الناس ، ويرتد فى أصله فى الاسلام الى التسامح وعدم التعصب والمساواة وعدم التمييز بين الناس الا بالتقوى والعمل الصالح . فالاسلام يعطى للمسلم الحق فى معاملته معاملة الأخ ، وفى هذا يقول القرآن : (انما المؤمنون اخوة) « الحجرات ١٠ » . والاخاء فى الاسلام وانما يعنى (التكافل والتضامن فى المشاعر والأحاسيس ، وفى المطالب والحاجات ، حتى ليصبح المسلمون فى حال من التماسك عبر عنه الرسول بقوله : « ترى المؤمنين فى توادهم وتراحمهم وتعاطفهم مثل الجسد اذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى) ، وفى قوله (المسلم أخ المسلم لا يظلمه) ، وقوله (المؤمن للمؤمن كالبنيان يشد بعضه بعضا) .

هذا ولا يقتصر الاخاء فى الاسلام على نص التعاون والتضامن والتماسك والمشاركة ، بل وكذلك الحب، فيقول الرسول : (لا يؤمن أحدكم حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه).

ومما يدل على تسامح الاسلام وتأصل معنى الاخاء فيه ، ان الاخاء فى الاسلام بمعنى الحب والتعاون ليس مقصورا على المسلمين فقط ، بل هو شامل للناس جميعا ، وفى هذا يقول الرسول : **(أحب للناس ماتحب لنفسك) .**

ولقد تناول كثير من مفكرى الاسلام حق الاخاء بالتفصيل مثل **الغزالى** فى كتابه احياء علوم الدين الذى يجعل حق الاخاء متفرعا عن الحب بمعناه الواسع ، **ومثل اخوان الصفا** (فى القرن الرابع الهجرى أو العاشر الميلادى) الذين دعوا الى الاخاء فى رسائلهم ، **فيقولون** فى الجزء الرابع منها ما نصه : (فمن رزق المال والعلم جميعا وجب ان يؤدى شكر ما أنعم الله جل وعز به عليه بأن يضم اليه أخا من اخوانه ممن قد حرمهما جميعا ، ويواسيه من فضل ما أتاه الله تعالى من المال ليقيم به حياة جسده فى دار الدنيا ، ويعلمه من علمه لتحيا به بنفسه للبقاء فى دار الآخرة .. ولا يمن عليه بما ينفق عليه من المال ، ولا يستحقره ، وليعلم ان الذى حرم أخاه هو الذى أعطاه) .

كما عبر **الفارابى** عن حق الانسان فى الاخاء بمعنى التعاون فى المدينة الفاضلة ، فهو يرى ان المدينة الفاضلة : (هى التى يقصد بالاجتماع فيها التعاون على الاشياء التى تنال بها السعادة الحقيقية) ، وكان الطريق الى ذلك فى نظره هو طريق التعاون النظرى والعملى معا . كما عنى الشاعر المسلم **محمد اقبال** ببحث **(تجديد التفكير الدينى فى الاسلام)** ، وسعى الى اقامة الاخوة الشاملة بين الناس ، وقد عبر عن ذلك شعرا بقوله :

« ما مقصود الفطرة وكنه الاسلام » ؟
شيوع الأخوة ، فيض المحبة .
تحدث بلغة الحب وعلم الناس دروس الأخوة .
ما الفرق بين هندى وافغانى وتورانى وخراسانى ؟
انك مقيد مشدود الى الساحل ، فانطلق الى :
فضاء الحرية اللامتناهية » . (د ـ عثمان امين : رواد الوعى الانسانى فى الشرق الاسلامى) .

هكذا تتفق روح الاسلام مرة أخرى ، مع روح الاعلان العالمى لحقوق الانسان ، الذى ينص فى المادة الأولى منه على ان يعامل الناس بعضهم بعضا بروح الاخاء .

٦ ـ حق العلم :

وهو حق مترتب على حق المساواة بين الناس اذ **طالما ان جميع الناس سواسية ، فمن الطبيعى ان يكون** لكل منهم حق مماثل لحق أخيه فى العلم ، بهذا لا يكون العلم مقصورا على فرد بعينه أو فئة معينة ، بل هو من حق كل انسان .

ولكى يؤكد الاسلام حق الانسان فى العلم ، وصف الله تعالى نفسه فى القرآن بأنه هو العليم الخبير ، وبأنه المعلم الأول : (اقرأ وربك الأكرم الذى علم بالقلم ، علم الانسان مالم يعلم) « العلق ٢ ـ ٥ » .

هذا فضلا عن تشجيع الاسلام للعلم والبحث والمعرفة، لدرجة تفضيل العلماء على المنقطعين للعبادة . واننا نجد فى تأكيد هذه المعانى كثيرا من الآيات والأحاديث فمثلا : ـ

(أ) فيما يتعلق بتشجيع الاسلام على العلم عن طريق الاشادة بالعلماء يقول القرآن : (شهد الله انه لا اله الا هو والملائكة وأولوا العلم) « آل عمران » ، ويعلق الغزالى على هذه الآية فى كتابه « احياء علوم الدين » بقوله : (فانظرا كيف بدأ سبحانه وتعالى بنفسه وثنى بالملائكة

وثلث بأهل العلم ناهيك بهذا شرفا وفضلا وجلاء ونبلا) . ويقول القرآن : (يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات) « المجادلة ١١ » . كما يقول الحديث : (العلماء ورثة الانبياء) ، ويقول : (يوزن مداد العلماء ولدماء الشهداء يوم القيامة) .

(ب) وفيما يتعلق بتفضيل العلماء على المنقطعين للعبادة ، يقول الحديث الشريف : (فضل العالم على العابد كفضل القمر ليلة البدر على سائر الكواكب) ، ويقول : (قليل العلم خير من كثير العبادة) ، ويقول : يبعث الله العالم والعابد ، فيقال للعابد : ادخل الجنة ، ويقال للعالم : اشفع للناس كما أحسنت أدبهم) .

(ج) وفى الحث على طلب العلم وتفضيل العلماء ، يقول القرآن : (قل هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون ؟) ، كما يقول : (فاسألوا أهل الذكر ان كنتم لا تعلمون) « النحل ٤٣ » . كما يقول الحديث : (طلب العلم فريضة على كل مسلم) ، ويقول : (اطلب العلم من المهد الى اللحد) ، كما يقول : (من خرج فى طلب العلم فهو فى سبيل الله حتى يرجع) ، ويقول : يشفع يوم القيامة ثلاثة : الانبياء ثم العلماء ثم الشهداء ، كما يقول : (اقرب الناس من درجة النبوة أهل العلم والجهاد) ، ويقول : (أفضل الناس المؤمن العالم) ، ويقول : (يستغفر للعالم ، من فى السموات والأرض) .

وقد أورد **الامام الغزالى** كل هذه الآيات والأحاديث وغيرها الكثير ، تأكيدا لحق الانسان فى طلب العلم ، فالاسلام عنده لم يشجع على النظر والتأمل والبحث الا بعد ان أعطى للانسان الحق فى ذلك ، لأن هذا الحق فى نظره هو الحق الاساسى الذى يميز الناس عن غيرهم من الكائنات الحية ، فيقول فى احياء علوم الدين (جـ ١ ، ٧) : (ان الخاصية التى يتميز بها الناس عن سائر البهائم هو العلم ، فالانسان انسان بما هو شريف من أجله ، وليس ذلك بقوة شخصه ، فان الجمل أقوى منه ، ولا بعظمه فان الفيل أعظم منه ، ولا بشجاعته فان السبع أشجع منه ، ولا بأكله فان الثور أوسع منه بطنا ، ولا ليجامع فان أخس العصافير أقوى على السفاد منه ، بل لم يخلق الا للعلم) .

وقد اكد كثير من مفكرى الاسلام حق الانسان فى العلم ، مثل **جمال الدين الافغانى والشيخ محمد عبده** الذى دافع عن هذا الحق كثيرا ، ومثل المفكر العربى الحر **عبد الرحمن الكواكبى** الذى ذهب الى ان (العلم هو الذى ينبه الى الظلم وكيف يرفع ، ويشير الى الكرامة البشرية وقيمتها) . ومثل الشاعر المسلم محمد اقبال الذى ذهب الى ان (كل طلب للمعرفة هو فى حقيقته صلاة . فالباحث فى العلم الطبيعى هو كالصوفى فى صلاته) . ومثل الفارابى الذى جعل احدى صفات المدينة الفاضلة : (ان يكون محبا للعلم والاستفادة منه ، منقادا له سهل القبول لديه ، لا يؤلمه تعب التعلم ولا يؤذيه الكد الذى يناله منه) .

هكذا تلتقى روح الاعلان العالمى لحقوق الانسان الذى تنص المادة السادسة والعشرون منه على أن : (لكل شخص الحق فى التعلم) ، مع روح الاسلام . بل وهكذا يسبق الفكر الاسلامى الفكر الغربى الى النص على حق العلم ونشر التعليم ، وتكفى فى هذا الصدد الاشارة الى النهضة العلمية الكبيرة التى صاحبت الدولة الاسلامية ، على يد كثير من العلماء العرب أمثال **جابر بن حيان والحسن ابن الهيثم** وغيرهما . كما يكفى أن نذكر على نشر التعليم ومحاربة الجهالة والأمية ، قول أحد مؤرخى الغرب ـ كما يروى د . **مصطفى السباعى** فى كتابه عن اشتراكية الاسلام (صفحة ١١١) ، **(بان مدينة قرطبة فى ابان ازدهارها كانت تحتوى على مليونى مسلم ليس فيهم أمى واحد)** .

٧ ـ حق الملكية :

خلق الله كل مافى الكون لخدمة الانسان ومنفعته ، فيقول القرآن : (الله الذى سخر لكم البحر لتجرى الفلك بأمره ولتبتغوا من فضله ولعلكم تشكرون ، وسخر لكم ما فى السموات وما فى الأرض جميعا منه) « الجاثية ١٢ ، ١٣ » وسخر لكم الفلك لتجرى فى البحر بأمره ، وسخر لكم الأنهار وسخر لكم الشمس والقمر دائبين ، وسخر لكم الليل والنهار) « ابراهيم ٣٢ ـ ٣٣ » .

ومعنى ذلك ان الناس جميعا سواسية فى الافادة مما فى السموات والأرض من خيرات مادام الحديث موجها للناس جميعا . ويترتب على ذلك أن يكون لكل انسان فى الاسلام الحق فى أن يعمل لكى يحوز شيئا مما قدمه الله للانسان وسخره لمنفعته ، لأن الأساس الأول فى الملكية عند الاسلام هو العمل : وأن ليس للانسان الا ما سعى) « النجم ٣٩ » ، ولذا كان العمل فى الاسلام شرفا وواجبا ،

تنويه :

طلبت الدكتورة نازلى اسماعيل حسين ممارسة حقها فى الرد على المقال الذى كتبه رئيس التحرير نقدا لترجمتها كتاب « مقدمة لكل ميتافزيقا مقبلة » لكانت والمجلة اذ تجيب الدكتورة الى طلبها تنشر على صفحتى ٥٦ ، ٥٧ النص الحرفى لردها كما ورد الى المجلة .

يشجع عليه بغرض الرزق أو الحيازة فيقول القرآن : (هو الذى جعل لكم الأرض ذلولا فامشوا فى مناكبها وكلوا من رزقه واليه النشور) « الملك ١٥ » . الا ان الملكية الفردية لا يجعلها الاسلام ملكية مطلقة ، بل يجب أن تكون مقيدة بشروط تمنع استغلال ذوى الملكيات الكبيرة للفقراء ، أو كما يقول القرآن : (كيلا يكون دولة (أى المال) بين الأغنياء منكم) « الحشر ٧ » .

وهكذا تتفق روح الاسلام مع الاعلان العالمى لحقوق الانسان الذى ينص فى المادة السابعة عشرة منه على أن : (لكل شخص حق التملك بمفرده أو بالاشتراك مع غيره).

٨ ـ حق العمل :

وهو مرتبط بحق الملكية لأنه أساس التملك والحيازة فى الاسلام ، كما أنه مرتبط بحق الحياة فى الاسلام والحفاظ على هذه الحياة ، وفى هذا يقول ابن خلدون فى مقدمته فى « حقيقة الرزق والكسب وشرحهما وان الكسب هو قيمة الأعمال البشرية » : (اعلم ان الانسان مفتقر بالطبع الى مايقوته ويمونه فى حالاته واطواره من لدن نشوه الى أشده الى كبره . والله الغنى وانتم الفقراء . والله سبحانه خلق جميع مافى العالم وامتن به عليه فى غير ما آية من كتابه فقال وسخر لكم ما فى السموات وما فى الأرض جميعا منه وسخر لكم البحر وسخر لكم الفلك وسخر لكم الأنعام ... ثم اعلم ان الكسب انما يكون بالسعى فى الاقتناء والقصد الى التحصيل فلابد فى الرزق من سعى وعمل) .

والعمل فى الاسلام يعطى لمن يعمل حقا فى أجر مقابل الجهد الذى بذله فى العمل فيقول القرآن : (ولكل درجات مما عملوا وليوفيهم أعمالهم وهم لا يظلمون) « الاحقاف ١٦ » ، كما يقول : (انى لا أضيع عمل عامل منكم من ذكر أو أونثى) ويقول : (ان الله لا يضيع أجر من احسن عملا) .

كما ينص الاسلام على أن تكون الأجور مناسبة للعمل، وكافية أيضا لكى تحفظ على الانسان كرامته ومستوى معيشته فيقول القرآن : (ولا تبخسوا الناس أشياءهم) « الأعراف ٨٥ » كما يقول الحديث : (فاذا كلفتموهم فأعينوهم) أى أعطوهم الأجر المناسب لكى يعينهم على حياتهم ويحفظ عليهم مستواهم الانسانى . وفى هذا المعنى يقول ابن خلدون فى مقدمته عن حق الانسان فى الأجر المناسب عن العمل » فى فصل : ان الظلم مؤذن بخراب العمران) : (ومن أشد الظلامات وأعظمها فى افساد العمران تكليف الأعمال وتسخير الرعايا بغير حق) وهو نفس المعنى الذى يذكره المفكر الغربى هارولد لاسكى فى قوله بأن (حق الانسان ليس قاصرا على مجرد حقه فى العمل ، بل انه يشمل أيضا الحق فى أن يحصل على أجر مناسب عن هذا العمل ، فيجب أن يكون العمل الذى يؤديه الشخص كفيلا بأن يحصل على مقابل يمكنه من شراء ما يكفل له مستوى معيشة لا يمكن بغيره أن تكون للمواطن قدرة على الابداع) . وللعامل فى الاسلام الحق فى الا يسخر فى العمل تسخيرا يستنفذ قواه ، وفى هذا يقول القرآن : (لا يكلف الله نفسا الا وسعها) « البقرة ٢٨٦ » ، كما يقول الحديث : (ولا تكلفوهم ما لايطيقون) .

كما يرتبط بهذا الحق فى الاسلام ، حق الانسان العامل فى الترويح عن نفسه ،و فى هذا يقول الحديث : (ان لنفسك عليك حقا ، وان لجسدك عليك حقا ، وان لزوجك عليك حقا ، وان لعينك عليك حقا) .

كما يرتبط هذا الحق فى الاسلام كذلك بحق العلم ، فالعلم يجب أن يكون تطبيقيا فى مجال العمل ، والعمل يجب أن يكون قائما على أساس العلم ، ومن ثم فحق الانسان فى أحدهما يرتبط بحقه فى الآخر .

وهكذا يتأيد ما ذهب اليه الاسلام بالنسبة لحق العمل ، بما ورد فى الاعلان العالمى لحقوق الانسان الذى ينص فى المادة الثالثة والعشرين منه على :

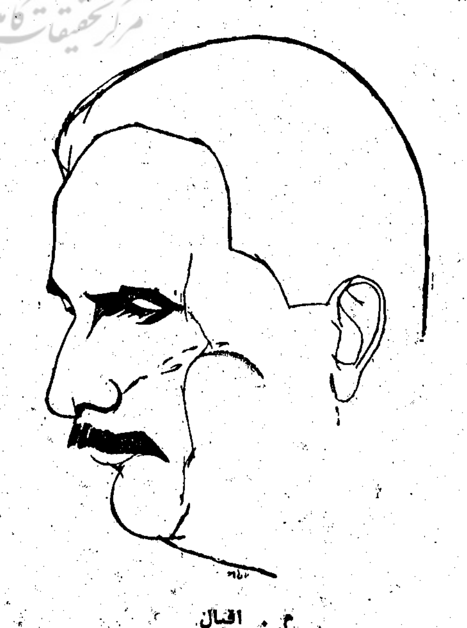
١ ـ لكل شخص الحق فى العمل ، وله حرية اختياره بشروط عادلة مرضية .

٢ ـ لكل شخص دون تمييز الحق فى أجر متساو للعمل .

٣ ـ لكل فرد يقوم بعمل ، الحق فى أجر عادل مرض يكفل له ولأسرته عيشة لائقة بكرامة الانسان) .

والذى ينص فى المادة الرابعة والعشرين منه على ان : (لكل شخص الحق فى الراحة ، وفى أوقات الفراغ) ، وفى المادة الخامسة والعشرين منه على أن : لكل شخص الحق فى مستوى من المعيشة كاف للمحافظة على الصحة والرفاهية له ولأسرته) .

عزمى اسلام



م . اقبال